COURS COMPLET

DE

PEINTURE A L'HUILE

(L'Art, la Science, le Métier du Peintre)

PAR

Ernest HAREUX

TOME II

MARINES — ANIMAUX — FIGURES

Cent gravures. — Trente-six hors-texte
Seize fac-similés en couleurs.



PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD — H. LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

COURS COMPLET

DE

PEINTURE A L'HUILE

COURS COMPLET

DE

PEINTURE A L'HUILE

(L'Art, la Science, le Métier du Peintre)

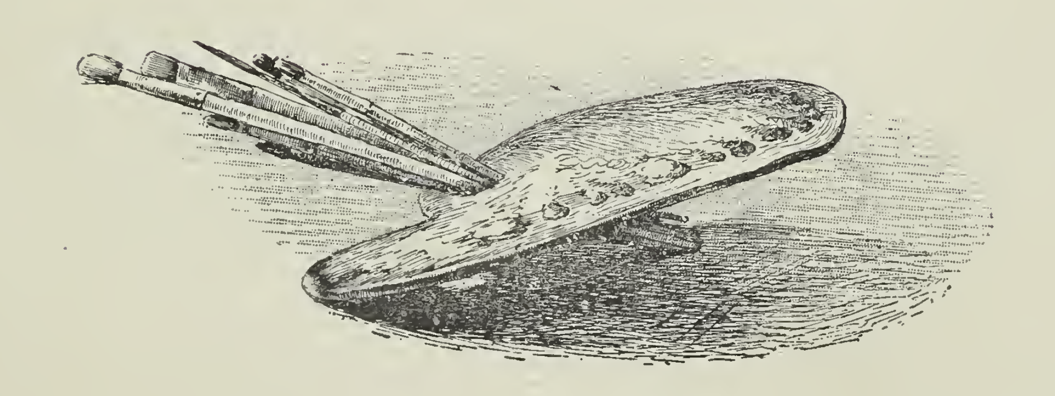
PAR

Ernest HAREUX

TOME II

MARINES — ANIMAUX — FIGURES

Cent gravures. — Trente-six hors texte.
Seize fac-similés en couleurs,



PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD — H. LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

COURS COMPLET

DE PEINTURE A L'HUILE

MARINES

Aperçu rétrospectif et considérations sur la peinture dite des Marines. — Les peintres qui se sont spécialisés dans ce genre ne sont pas nombreux, comparativement à ceux qui ont adopté le paysage, comme but unique de leurs études. Si on cherche un peu dans l'histoire des peintres, on voit que les artistes qui s'occupèrent du genre dit « des marines » ont été fort rares. L'école Française est même restée assez longtemps en arrière, elle n'a commencé qu'au XVIIIe siècle à avoir des peintres de marines, mais elle a, à cette époque, rattrapé tout le temps perdu car elle est représentée par Joseph Vernet qui vécut de 1714 à 1789. Avant lui on ne voit aucun artiste mentionné, tandis que l'école Hollandaise comptait déjà avec un siècle d'avance, des artistes comme Simon de Vlieger né en 1610, mort en 1690, Jean Baptiste Weenix qui vécut de 1621 à 1660, Reinier Zeeman dont la vie s'écoula de 1612 à 1673, Guillaume Van de Velde, né en 1633, mort en 1707 et Ludolf Bakhuizen qui vécut de 1631 à 1709.

L'école Flamande nous devança aussi, puisque, dès l'an 1614, Bonaventure Peters peignit des marines avec succès; il mourut en 1652.

L'école Anglaise, quoique fort en retard sur les écoles que nous avons citées, comptait aussi, dès 1775, de grands artistes comme peintres de marine; on y voit figurer les noms célèbres de Turner (1775 à 1851), Constable (1776 à 1837), Augustus Wall Callcott (1779 à 1844), William Collins (1788 à 1847), et enfin Richard Parkes Bonington. Ce dernier vécut de 1801 à 1828 et fut un artiste de haute valeur; il a peint avec un égal succès, les marines, le paysage et le genre.

C'est vers cette époque que naquirent, en France, de grands artistes tels que : Eugène Isabey dont nous parlerons plus loin et Jules Dupré, le peintre de paysages et de marines. Puis vinrent d'autres maîtres comme Gudin et Ziem.

L'art de peindre les marines est tellement hérissé de difficultés et demande tant de connaissances et d'aptitudes spéciales, que peu d'artistes se sentent doués pour ce genre de peinture. Toutefois, beaucoup de peintres, notamment les paysagistes, et de nombreux amateurs pratiquent ce genre par occasion.

En effet, il ne suffit pas, pour être un peintre de marines, de peindre la mer comme tant d'amateurs le font chaque jour, pendant la belle saison des vacances, où, entre deux repas, ils brossent rapidement une marine, plus ou moins justement observée. Le peintre professionnel qui de temps à autre peint la mer et devient peu à peu un spécialiste de ce genre, n'est pas encore ce qu'on doit appeler un peintre de marines car, neuf fois sur dix, ce qui décide de sa vocation, c'est la facilité avec laquelle possédant à fond son métier, il saisit rapidement les effets pittoresques de la mer et sait les peindre d'une manière agréable.

En général, on décerne trop facilement le titre d'artiste à des gens qui ne se doutent même pas de ce qu'ils devraient réunir de dons et de science pour ambitionner un tel honneur. C'est avec la même inconscience qu'on nomme peintre de marines, un amateur qui peint la mer, ou un peintre de profession qui, après avoir grandi une étude, expose un tableau au Salon ; c'est là un véritable abus.

Mme Demont-Breton qui peint avec tant de succès les pêcheurs et les gens de mer a bien voulu nous faire l'honneur de nous donner les quelques lignes que voici au sujet de ce qu'il est nécessaire d'étudier pour un jeune artiste qui veut devenir peintre de marines ; elles confirment absolument notre manière de voir :

« — Vous me demandez mon avis au sujet des conditions de travail les plus favorables aux artistes qui se consacrent à l'étude des scènes en plein air, et en particulier, des scènes maritimes, la réponse est bien simple :

« Vivre le plus possible dans le milieu dont ils veulent s'inspirer, étudier leurs modèles, non seulement au point de vue de leur forme extérieure, mais encore jusque dans l'intimité de leur vie, afin de connaître leurs instincts primitifs et leurs sentiments, les regarder, mais aussi les écouter et converser avec eux ; se rendre à même d'être le sympathique témoin de leurs joies ou de leurs douleurs, car, ce qui fera toujours le véritable intérêt de l'œuvre d'art, c'est plus que son rendu matériel, son impression morale. Cette impression, l'artiste sincère la met à son insu, mais il ne raconte bien que ce qu'il connaît à fond et ne communique une émotion que s'il a été lui-même ému.

« Or, c'est dans leur milieu que doivent être vus les personnages que le peintre reproduira sur ses toiles. Imaginez un matelot tout gréé pour la pêche, sur les boulevards parisiens ; vous le trouverez vulgaire dans

son aspect disparate, car non seulement il ne sera pas en harmonie avec ce qui l'entoure, mais son expression devant tant d'objets qui lui sont étrangers, ne sera pas celle de sa profession.

« Voyez au contraire, sa tête brune et décidée s'enlever sur la toile tannée de sa voile, sur l'écume de la vague ou sur un ciel tout chargé de brume marine, il vous apparaîtra avec son caractère et sa réelle signification. — Virginie Demont-Breton. »

Ce que dit Mme Demont-Breton est aussi ce que nous pensons et peut s'appliquer non seulement aux gens de mer et aux scènes maritimes, mais aux marines elles-mêmes, c'est-à-dire à la mer et aux paysages des bords de la mer. Il faut avoir vécu son sujet pour le bien peindre, s'il est permis de se servir de ce terme tout moderne qui rend bien notre pensée.

Les vrais artistes sentent tellement la nécessité d'éprouver l'impression pour la bien rendre, que le fait de se faire attacher à un mât pour étudier de près les effets d'une tempête en mer, est plus commun qu'on ne le pense.

Joseph Vernet le célèbre peintre de marines dont l'école Française a raison d'être si fière, a failli payer de sa vie la témérité d'une telle entreprise, mais il en a gardé un souvenir ineffaçable qui a influencé toute son œuvre en lui permettant de reproduire des scènes de naufrages qui sont des chefs-d'œuvre de composition et d'exécution.

Joseph Vernet est né à Avignon le 14 août 1714; après une longue carrière de plus de soixante-quinze ans, il mourut aux galeries du Louvre, le 3 décembre 1789. Sa vocation se révéla en lui pendant un voyage qu'il fit, à dix-huit ans, de Marseille en Italie ; au milieu d'une violente tempête qui éclata sur les côtes de Sardaigne, il se fit attacher au mât du navire afin de se mieux pénétrer des effets de cette scène terrible, on sait qu'il peignit, sur un ordre royal, la série des Ports de France que chacun peut admirer au Musée du Louvre. Il exécuta en outre d'innombrables marines que les collectionneurs gardent précieusement.

Joseph Vernet n'a pas la richesse de ton, ni la finesse d'exécution des peintres hollandais ; sa couleur est moins chaude que celle de Claude Lorrain, son style est moins élevé ; mais il rend toujours avec une touche facile, la nature envisagée d'une manière large, vraie et simple. La quantité de figures introduites dans ses tableaux et qui en forment une partie essentielle, contrairement à l'usage des paysagistes, qui ne les considèrent que comme des accessoires, donnent à ses compositions un intérêt tout particulier qui les élève, en quelque sorte, à la dignité de l'histoire. Ainsi qu'il le disait lui-même, il y a des peintres sachant mieux faire un ciel, un terrain, une vague, mais aucun n'a su mieux faire un tableau.

Il n'est pas donné à tout le monde d'avoir la volonté et l'énergie de Joseph Vernet qui risqua sa vie pour meubler sa mémoire ; et cependant ce n'est réellement qu'à ce prix qu'on est un artiste.

Nous connaissons un jeune peintre Anglais qui donne, en ce moment, les plus grandes espérances artistiques en peignant des marines fort appréciées à Londres ; cet artiste, qui paraît doué d'une énergie peu ordinaire, écrivait il y a quelque temps de Saint-Pierre-Miquelon, à un de ses amis, comment il venait d'être sauvé dans un naufrage qu'il fit sur les côtes de Terre-Neuve, et il terminait sa lettre en disant à peu près ceci : « J'ai failli périr et cela n'a tenu qu'à fort peu de chose, car j'ai vu des drames terribles, où des passagers comme moi se sont noyés. Le bâtiment a sombré et tout a été perdu ; j'ai moi-même perdu tout ce que je possédais, vêtements, argent, matériel et études auxquelles je tenais particulièrement pour les services qu'elles m'auraient rendus dans l'avenir ; mais je ne regrette rien, car ce que j'ai vu ne peut se payer assez. Je sais ce que c'est qu'un naufrage et je pourrai le peindre un jour avec l'émotion que je ressens encore en le racontant. » Voilà certainement un tempérament peu commun, se réjouir presque du malheur d'un naufrage qui vous a ruiné, mais qui vous a donné l'occasion de sentir des émotions dont on tirera parti pour son art, c'est bien là le fait d'un véritable artiste.

Gellée (Claude) dit Le Lorrain, fut souvent aussi un peintre de marines d'un très grand talent. Nous aurions dû peut-être le placer en tête des peintres de marines, puisqu'il précéda Joseph Vernet de plus d'un siècle ; mais comme nous ne faisons qu'effleurer la nomenclature des artistes qui se sont distingués dans chaque genre et que Claude Lorrain était plus paysagiste que peintre de marines, on nous pardonnera de ne pas attacher une très grande importance à un classement chronologique qui n'a rien à voir avec le but tout pratique de ce livre.

Claude Gellée est plus généralement connu sous le nom de Claude Le Lorrain dont le nom a fini par devenir, par corruption, Claude Lorrain ; c'est ainsi qu'on le désigne couramment. Ce grand artiste naquit au châtau de Chamagne (sur les bords de la Moselle) en 1600 et mourut à Rome le 21 novembre 1682. Il commença, dit-on, par être patissier et ce ne fut que vers l'âge de quarante ans qu'il se consacra définitivement à la peinture, où, malgré de si tardifs débuts, il excella. Son œuvre supérieure est une gloire pour l'école Française, et peut, à elle seule, justifier l'estime des artistes et des connaisseurs.

Claude Le Lorrain excella en peignant des ports de mer au soleil levant ou au soleil couchant. La partie de son œuvre consacrée aux marines est excellente et de premier ordre. Claude Lorrain ne fut pas tenté par les effets de pleine mer ; il affectionnait particulièrement dans la nature les aspects simples et calmes qu'il rendit en poète.

La peinture des marines exige beaucoup de qualités et de connaissances, une pratique de tous les genres et une science très étendue. Ce qui est réellement l'art du peintre et lui mérite la consécration dans cette spécialité, ce n'est pas la copie exacte de la mer ou des bateaux, c'est l'invention, la mise en scène et le rendu dramatique des effets grandioses, terribles même, de la nature dans ses grandes colères comme dans le flamboiement de ses effets de lumière. Ce qui impressionne chez Claude Lorrain c'est la magie de ses effets ; c'est aussi une grande partie du mérite de Joseph Vernet qui fut un metteur en scène admirable. L'art, poussé à un pareil degré ne s'enseigne pas ; on ne peut s'installer au bord de la mer et concevoir de tels drames suivant une formule apprise ; il faut sentir fortement, voir et retenir. C'est donc bien ici que l'axiome célèbre est applicable : « *il ne faut pas faire vrai, il faut faire vraisemblable.* » Imaginer des scènes de naufrages ou des combats navals, des pêches de nuit au clair de lune ou des levers de soleil en mer avec des actions humaines quelconques, enfin des anecdotes ou des visions fugitives, voilà à quoi doivent tendre les études d'un peintre, s'il veut mériter le titre envié d'artiste peintre de marines.

Il y faut un travail incessant et une observation continuelle. Le peintre de marines doit connaître l'anatomie des bateaux comme celle des figures ; il faut qu'il ait vécu de la vie des marins et connaisse la manœuvre des agrès pour ne pas faire d'erreur quand il donnera une allure quelconque à une barque ou à un bâtiment. Il faut qu'il ait étudié les effets variés de la mer et surtout des mauvais temps.

Le peintre de marines doit donc savoir très correctement dessiner et être habile à saisir les lignes si mobiles des bateaux en marche et du mouvement des flots. Il est indispensable aussi qu'il sache peindre la figure pour ne jamais être arrêté par des difficultés qui l'obligeraient à modifier ses compositions.

La peinture des marines est certainement, avec la peinture des batailles, celle qui exige le plus de connaissances en différents genres, puisque selon ce qu'on sera appelé à peindre, il faudra savoir tout faire, paysage, figures, animaux, architecture, etc., etc.

Avant de donner des conseils sur les moyens pratiques d'apprendre à peindre ce génre, nous pensons qu'il peut être intéressant de parler d'autres artistes français ou étrangers, qui, sans avoir égalé les maîtres, cités plus haut, ont cependant un réel talent.

Parmi les modernes de l'École 1830, on peut tout d'abord citer Isabey (Eugène), qui a peint de très belles marines. L'École moderne a fait de tels progrès dans la manière de comprendre la lumière que, pour les jeunes artistes, les marines d'Eugène Isabey n'offrent plus que l'intérêt d'une composition pleine de facilité et d'imagination,

aussi est-il de mode actuellement de déclarer que *ce n'est pas de la peinture.*

Ce n'est pas de la peinture, voilà une phrase qui, parmi les jeunes, vous tue un homme et vous démolit une réputation. Heureusement que cela ne fait de tort à personne et que le grand artiste que fut Eugène Isabey n'en reste pas moins, pour les amateurs éclairés, un peintre de premier ordre, qui n'a eu que le tort de survivre à son talent et de produire beaucoup, dans un âge très avancé. Mais, comment savoir s'arrêter à temps ? Comment résister à la passion de peindre quand on se sent inspiré et assez robuste pour tenir la palette ? C'est ce que les jeunes apprendront un jour à leur tour en vieillissant et ce n'est pas être méchant que de le leur souhaiter.

Isabey Eugène-Louis-Gabriel est né en 1804, à Paris ; il est mort à Lagny (Seine-et-Marne) en 1887. Ses tableaux sont trop connus pour que nous en fassions ici une longue description. On peut d'ailleurs voir au musée du Luxembourg à Paris, une des plus grandes et des plus belles toiles de ce maître. Elle est intitulée : « *Embarquement de Ruyter et William de Witt.* »

Au milieu des salves de la flotte toute pavoisée et des clameurs de la foule groupée sur le pont des navires, un canot au pavillon tricolore conduit les deux amiraux à bord, accompagné d'autres canots chargés de monde. Ciel bleu à demi obscurci par la fumée des salves d'artillerie.

L'œuvre est de tout premier ordre et suffirait à elle seule à la réputation de ce Maître qui a produit tant de belles toiles pendant sa longue carrière.

Ziem est certainement, à l'heure actuelle, notre plus grand peintre de marines. Sa carrière d'artiste est bien remplie car ses premiers succès datent déjà de loin et l'on voit constamment de nouvelles toiles de ce travailleur. Il a su rester jeune, malgré les ans, sa peinture est toujours aussi vive, aussi brillante et animée, que lorsqu'il exposa, au Salon de 1852, cette superbe toile, si admirée encore actuellement au Musée du Luxembourg, et que nous décrivons ci-dessous.

Ziem (Félix) est un artiste de grande valeur et un peintre de marines dans le véritable sens du mot. Il a su voir et reproduire la vie, le mouvement et la couleur, et n'a pas, comme beaucoup d'autres, borné son idéal à la reproduction d'une ligne d'eau d'un ton plus ou moins fin au-dessus de laquelle passe une mouette. Voici d'ailleurs, la description de son beau tableau du Luxembourg ; elle résume le genre de l'œuvre entière de cet artiste : « Au premier plan, la mer bariolée, où se mirent plus loin à droite et à gauche, des barques de pêcheurs qui masquent une partie du ciel de leurs voiles rouges déployées et de leurs filets pendus aux mâts pour sécher. Une gondole se dirige du bateau le plus

éloigné vers celui de droite près duquel un canot est déjà accosté. Les quais de la ville occupent le fond, présentant au milieu la silhouette blanche du palais ducal surmonté du campanile, sous un ciel vibrant de soleil couchant. »

Il nous a paru intéressant de faire connaître au public, ami des arts, ce que pense cet artiste de la manière dont on doit diriger les études d'un jeune peintre ; nous lui avions posé cette question et voici ce qu'il nous fit l'honneur de nous écrire.

« Je crois, que le professeur doit avant tout diagnostiquer les aptitudes de son élève, force physique et morale, physiologique, psychique et surtout ses éléments d'optique si complexes sur différents points de cornée ou de cristallin.

« Je crois que, étant admis ses préférences pour la marine, il doit : Faire des études à l'huile — impressions rapides, taches de couleurs imagées, — mais ne pouvant en aucun cas être un objet autre qu'un document éducationnel à conserver dans l'atelier. Étudier au trait, à la plume, au lavis, l'anatomie des mêmes sujets déjà étudiés en couleur. Faire le trait sérieusement et appliquer les ombres avec la rapidité qui déjoue leurs déplacements et force le clair-obscur par l'état du ciel. Anatomie des vagues dans leurs mouvements et leurs complications unifiées en un regard solidaire de l'ensemble de la densité de l'air et des eaux. Anatomie sévère des perspectives plafonnantes des nuages et des planimétries liquides correspondantes aux coupures du cadre (plafond et base des eaux). Anatomie des courbes et perspectives perpendiculaires aux différents points de vue, points accidentels, etc., etc. Science occulte mais absolue à sentir. Alors comme le rêve ou la composition d'un tableau, c'est ici qu'il faut voir si les aptitudes sont, ou ont profité de ces différentes études. Le rossignol chante comme l'eau coule ou la lumière éclaire. Il faut naître un peu rossignol, et la muse nous inspire. Se bien garder de la faire fuir, en pensant à la gloire, à l'argent, aux honneurs, car l'art est un sentiment absolu qui *se doit à lui-même*. S'il en est autrement, le diable ricane. — Ziem. »

Il est intéressant de constater que tous les maîtres recommandent les mêmes études. Quel que soit le genre dans lequel on désire se spécialiser, il faut savoir dessiner très correctement et, comme le dit Ziem, connaître à fond l'anatomie de chaque chose quand on veut faire de la peinture autrement que comme un délassement.

Les amateurs qui ont l'arrière-pensée de devenir un jour des professionnels, doivent donc être bien pénétrés que, s'ils ne se livrent aux fortes études du dessin, de la perspective et de l'anatomie, ils peuvent d'avance renoncer à leur ambition.

On ne peut aspirer à devenir un peintre si l'on ne fait que *jouer* avec la peinture.

On ne *s'amuse* pas à faire de la peinture ; si on le fait, on n'amuse certainement pas ceux auxquels on la montre, ou du moins, si on les amuse, ce n'est pas dans le sens qu'une trop forte présomption le fait supposer.

Parmi les peintres modernes, on peut citer beaucoup de noms d'artistes, qui, sans être absolument des peintres de marines, ont cependant fait de beaux tableaux ou de belles études au bord de la mer Gustave Courbet qui a traité tous les sujets, a peint un grand nombre d'études au bord de la mer dont quelques-unes sont des merveilles de finesse de tons et d'effets. Son beau tableau du musée du Louvre « *la Vague* » est une œuvre de premier ordre.

Un jeune peintre de beaucoup de talent et d'avenir, mort, malheureusement, il y a peu de temps, était appelé à faire un véritable peintre de marines, c'est Emile Renouf. Parmi toutes les marines que l'on connaît de lui, il en est une immense que l'État lui avait commandée ; elle représentait une barque allant au secours d'un bateau en perdition. L'effet en était saisissant et le tableau fut très apprécié quand il fut exposé au Salon. Mais l'artiste obtint surtout un très grand succès lorsqu'il exposa, au Salon de 1891, une autre très grande toile commandée par un Américain représentant « *le Pont de Brooklyn* ».

Ulysse Butin, qui peignit aussi les gens de mer, peut être classé dans un genre se rapprochant des peintres de marines. Jongkind, fut aussi un peintre de marines, si l'on veut; il avait beaucoup de talent, d'ailleurs, mais il n'a pas peint les drames de la mer et les scènes maritimes qui demandent d'autres aptitudes qu'un œil délicat et une habile exécution.

S'il ne fallait que savoir peindre et voir la nature avec toutes ses finesses, comme tant d'artistes doués les perçoivent, il y aurait quantité de peintres de marines de talent, l'on pourrait alors citer des noms, tels que : Lapostolet, Élodie La Villette, Mesdag, Olive, Hugo Salmson, Émile Vernier, Haquette, Morlon, Masure, Émile Mathon, Le Sénéchal de Kerdréoret, Ravanne, Eugène Berthelon, etc., mais, nous le répéterons, il faut, avec ces diverses qualités, en posséder d'autres encore, parmi lesquelles, l'imagination tient une très grande place ainsi que la mémoire de la forme et de la couleur. Les excellents artistes que nous citons ici ont fait des œuvres remarquables où la mer joue un grand rôle, mais ils n'ont étudié que certains effets.

Si l'on sait se contenter d'un à peu près modeste, la peinture des marines est certainement le genre le moins difficile, car l'on peut facilement peindre des tableaux intéressants, où toutes les difficultés soient tournées habilement. Il suffit de quelques notions rudimentaires pour réussir en ce genre, si l'on est doué d'un œil percevant la couleur avec délicatesse et si l'on a un peu de goût ou de mémoire, pour se souvenir des spectacles que l'on a remarqués.

Nous n'avons pas la prétention de penser qu'avec ce que l'on va lire



MARÉE BASSE A VILLERVILLE

plus loin, il sera facile de devenir un peintre de marines, puisque nous avons dit qu'il fallait avoir reçu le don en naissant, mais nous pouvons dire, sans être trop prétentieux, pensons-nous, que si l'on suit nos conseils, on pourra acquérir un métier suffisant qui facilitera l'essor des qualités natives.

Premières études; la mer à marée basse. — Pour éviter de faire des répétitions trop nombreuses et fatiguer le lecteur par des redites, nous supposerons que l'on a lu les parties précédentes de cet ouvrage et que l'on a à sa disposition une science de dessin suffisante pour permettre de disposer un ensemble sur la toile, d'ailleurs petite, que nous allons conseiller d'employer pour cette première étude. Nous supposerons également que l'on ne s'est installé pour peindre sur la plage, qu'après avoir peint des natures mortes et des études de paysages, dont les marines, qui vont nous occuper, au début, ne sont que la continuation. S'il en était autrement, il vaudrait mieux ne pas ouvrir la boîte à couleurs, car on obtiendrait un si mauvais résultat que le mieux est de ne pas en faire l'expérience ; il y aura économie de temps, d'argent et de déception. Cette dernière surtout est plus importante qu'on ne le pense, car il suffit quelquefois d'un mauvais début pour faire renoncer à une carrière dans laquelle on aurait eu des chances de succès.

La marée basse, ainsi que la représente notre dessin page 9, est certainement une étude suffisamment difficile pour que nous puissions recommander aux commençants de ne pas chercher d'autres sujets. Tout y est vu de loin, à part les terrains du premier plan, et se résume à une justesse de valeurs et à une finesse variée des tons gris jointe à un dessin bien établi. Nous supposerons encore que l'élève qui consultera ce livre connaît les plages de Trouville à Honfleur, où les études que l'on verra dans la suite ont été peintes. S'il ne les connaît pas, c'est là que nous lui conseillerons d'aller pour faire ses débuts.

Les premières études doivent se peindre sur de petites toiles de 4 ou de 6. Un format plus petit ne permettrait pas de préciser le dessin suffisamment; une toile plus grande demanderait un temps trop long pour la couvrir ; on n'y parviendrait pas sans négliger beaucoup de choses. Quand tout est bien disposé (ainsi qu'il est dit dans le commencement de la partie précédente, qui traite le paysage) on commence par tracer la ligne d'horizon qui est le niveau de la mer. Il y a deux façons d'envisager ce qu'on appelle la coupe d'un tableau et, malgré qu'il ne soit ici question que d'études, il est indispensable que l'on dispose l'horizon d'une façon agréable : c'est une bonne habitude qu'il faut prendre dès le début. On sait qu'il y a trois formats de toiles pour chaque numéro et qu'ils se nomment toile portrait, toile paysage et toile marine. Nous avons dit aussi que la toile marine est très basse, c'est celle que l'on avait adoptée

autrefois pour peindre les marines en général, mais on n'est plus aussi



Marée basse, n° 1.

exclusif aujourd'hui et l'on emploie les trois formats selon ce que l'on

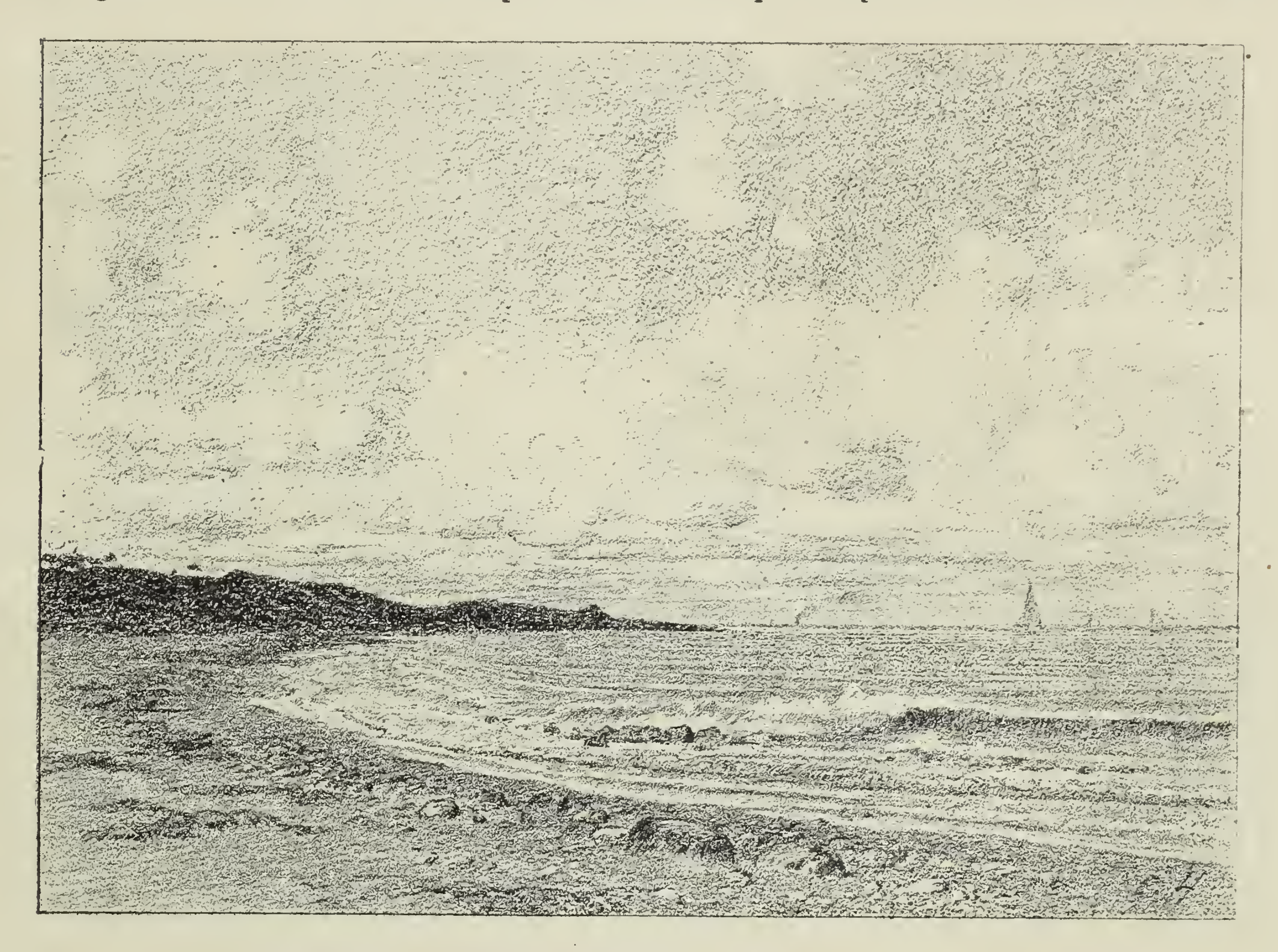


Marée montante, n° 2.

veut peindre. Il est évident d'ailleurs, que le format de la toile est subor-

donné à ce que l'on veut reproduire et qu'il s'agit de déterminer, dès le premier coup de crayon, si c'est la mer et les terrains qui doivent jouer le plus grand rôle dans l'œuvre projetée, ou si c'est le ciel qui doit tout dominer. Le dessin n° 1, montre le motif pris sur une toile marine.

La ligne d'horizon est prise environ au tiers de la hauteur du tableau, le ciel est plus important que l'eau comme proportion, mais il ne peut faire très bien qu'à la condition d'être sans détails. S'il était chargé de nuages, il n'aurait à la fois, pas assez et trop d'importance, en raison des



La mer étale, n° 3.

terrains qui lutteraient d'intérêt avec lui. Le dessin n° 2, montre encore la ligne d'horizon prise au tiers de la toile dans le format *paysage*. Le ciel a plus d'intérêt à cause des nuages qui le meublent, mais cependant c'est encore la mer et les terrains qui ont le plus grand rôle.

Dans le dessin n° 3, la ligne d'horizon est toujours à la même hauteur que dans les deux numéros précédents, mais comme le format *portrait* sur lequel elle est tracée, se trouve presque carré le ciel a une importance considérable. Cette forme de toile s'emploie lorsque l'on veut donner tout le rôle à la forme des nuages, quand l'effet et l'intérêt du tableau sont dans le ciel, ou bien comme dans le dessin n° 4 quand on veut mettre des bateaux très importants sur les premiers plans d'un tableau.

Le grand dessin hors texte qui est placé page 9 montre, avons-

nous dit, une marée basse prise à Villerville ; le format à employer pour peindre un semblable effet est celui que l'on nomme *format Marine*. Pour faire une telle étude où les terrains peuvent poser un temps aussi long que celui qu'on a l'habitude de leur consacrer quand on fait des études de paysage, la toile de *six marine* est celle que l'on devra employer.

Nous avons dit qu'il était nécessaire de commencer par tracer la ligne d'horizon formée par le niveau de la mer au bas du ciel. Il est aussi très



Barques de pêche échouées à marée basse, n° 4.

important que cette ligne soit bien parallèle aux bords de la toile, pour que l'eau soit d'aplomb. Quand ces premières dispositions auront été prises, on dessinera les côtes du Havre avec la silhouette d'une falaise à droite au-dessus de l'horizon, puis on mesurera l'espace occupé par la mer, par comparaison avec le terrain. Ceci est d'une grande importance pour la fuite des terrains et de la mer. Les parties plates du sable et les flaques d'eau seront aussi dessinées avec soin pour en donner la forme précise ; enfin les rochers ravinés par la mer qui forment le premier plan devront être très exactement dessinés pour que leurs proportions soient en rapport avec les autres parties ; on se servira, à cet effet, de la plume ou d'une hampe de pinceau taillée en pointe.

Le temps nécessaire pour faire un tel dessin aura employé facilement toute la première séance d'un débutant, et, comme l'effet aura changé, il devra revenir le lendemain en tenant compte de la marée qui n'arrive pas chaque jour à la même heure et complique encore les difficultés matérielles que le peintre de marines doit surmonter. L'Océan a une couleur particulière, qui varie selon le pays où on étudie, parce que la nature du terrain est différente ; les plages sablonneuses, comme celle de Trouville, rendent, au flux et au reflux, les eaux plus opaques et plus jaunes qu'elles ne sont au bord des plages formées de rochers ou de galets. La variation de l'atmosphère, si mobile en tout temps, colore aussi la masse liquide, en une infinité de tons qui se transforment avec les heures du jour et le mouvement des nuages. Par les temps les plus purs, dans la belle saison d'été même, la mer change constamment de couleur et il faut beaucoup d'adresse, de savoir et d'habitude de peindre pour saisir avec un effet juste, les finesses de ses multiples colorations.

C'est par le ciel que l'on devra commencer à peindre cette étude. Les tons et la valeur générale ayant été bien observés, on exécutera *en demi-pâte*, en ayant soin que le bas du ciel, qui touche la ligne d'eau, soit peint très lisse, c'est une condition essentielle pour obtenir la fuite des tons et la profondeur du ciel. On peut employer à cet effet, le couteau-truelle que l'on passe sur la peinture à la base du ciel seulement ; cela donne une perspective aérienne très grande, mais il faut le faire habilement pour ne pas laisser de traces visibles qui en retireraient tout le charme. Il ne faut pas d'arrêt en route quand on passe ainsi la truelle sur la peinture ; le couteau étant placé sur le bord de la toile, il faut le glisser de droite à gauche sans interruption pour ne pas laisser une épaisseur verticale qui ferait un très vilain effet. De plus, il faut éviter que l'on puisse voir l'endroit où le couteau cesse son travail pour laisser la place à la brosse ou au pinceau ; c'est pour faciliter cette opération qu'il est nécessaire de peindre le bas du ciel avec peu de couleur.

Les falaises devront être peintes pendant que le ciel est frais, afin que les bords puissent se fondre avec le ciel. La ligne d'eau à l'horizon devra se peindre également avant de laisser sécher le ciel, puis on placera les tons de la mer en observant bien leur valeur par rapport au ciel. Pour faciliter le travail, il faudra peindre la mer d'une valeur générale et placer le ton en demi-pâte afin de pouvoir ajouter ensuite les autres tons de cette même valeur. Pour peindre les vagues qui se trouvent au premier plan, on ajoutera les ombres d'abord, puis l'on terminera en plaçant les lumières ; ces dernières pourront être empâtées, si on le juge nécessaire ; ce qu'il est indispensable de bien observer, c'est leur valeur par rapport au ciel, et leur ton clair qui n'est cependant pas blanc pur.

Les parties mouillées du sable, où les flaques d'eau sont abondantes, à cause du mouvement du flux, seront peintes d'un ton gris chaud,

comme celui que l'on observe habituellement ; la valeur en est un peu plus foncée que celle des flaques d'eau que l'on ajoute ensuite. Puis, avec le pinceau qui a servi à cette dernière opération, on passe les tons de l'eau dans les tons du sable, et comme cette valeur est plus claire que le sable, elle le modèle déjà. Il ne reste plus alors qu'à ajouter quelques vigueurs qui dessinent les plis du sable, ainsi que les petits rochers qui se montrent par place et forment des accents plus foncés dont le dessus est modelé d'une demi-teinte reflétant le ciel, ou d'un clair très vif si le soleil s'y accroche.

Les parties de sable mouillé doivent être peintes avec une brosse douce, de forme plate et un peu large, dont les soies doivent être longues, afin que la pâte ne soit pas rayée. Les détails, ainsi que les flaques d'eau se peindront plus aisément avec des pinceaux de martre plats et des pinceaux ronds très petits dont un, le pinceau à filets, sera fort utile.

Les parties de sable et de rochers baignés dans les flaques d'eau, qui sont au premier plan, se peindront ensuite pour terminer l'étude ; mais avant de continuer, il sera nécessaire de s'assurer si l'on a le temps suffisant pour le faire avec soin, sans que l'effet soit changé. Tout dépend de la facilité du peintre, de sa science et de son habitude de peindre des marines, s'il a pris une petite toile comme nous l'avons recommandé au début de ce chapitre et qu'il ait peint d'autres études préparatoires, telles que : natures mortes, paysages, etc. ; le genre d'étude qui nous occupe n'étant pas très compliqué, il pourra peindre tout dans la même séance. Quoi qu'il en soit, que l'étude soit peinte en une seule séance, si l'on est assez habile pour le faire, ou qu'elle ait nécessité deux et même trois séances il importe peu ; les procédés seront toujours les mêmes et le résultat pourra être aussi bon, pourvu toutefois que l'on ait procédé comme il a été dit, c'est-à-dire que le ciel et la mer aient été peints dans la même séance.

Quand on revient pour exécuter les premiers plans, il est quelquefois difficile de reprendre l'étude à la place où l'on a cessé de peindre, sans être obligé de repeindre un peu les parties où le raccord va se faire. Ce n'est pas le cas ici, car les parties de sable et de rochers se prêtent on ne peut mieux à dissimuler la reprise. On commencera donc par les parties les plus éloignées, c'est-à-dire par raccorder les tons du sable à l'endroit où l'étude avait été abandonnée puis on peindra les tons les plus foncés des rochers, ainsi que leurs demi-teintes, et l'on posera ensuite les tons clairs des flaques d'eau dans lesquelles on ajoutera les reflets des rochers. Le ton géométral du sable de premier plan sera placé ensuite (on sait que le ton géométral se nomme aussi le ton général ou couleur locale et que pour obtenir le modelé de ce ton, il n'y a plus qu'à y ajouter les ombres et les lumières). Quand tout est ainsi préparé, on termine en plaçant les repiqués (petits noirs très vigoureux qui sont

placés dans les ombres), et en peignant les lumières qui éclairent vivement les rochers et les parties ondulées délaissées par le flot.

Il faudra exécuter les rochers avec une facture plus forte dans laquelle la pâte peut être très abondante, car il s'agit ici de faire reculer les terrains de second plan et la mer. Or, c'est en peignant plus fortement les devants de l'étude et en précisant davantage la forme de chaque chose, que l'on obtiendra l'effet perspectif désiré.

Il faut bien peindre dans le sens, et s'appliquer à donner l'esprit de l'objet que l'on peint. Si c'est une chose molle, la touche doit être molle, effacée, indécise ; si au contraire, c'est une chose dure, la touche doit être ferme, volontaire et affirmée. Il se peut qu'une chose dure comme les rochers, soit d'une apparence molle, parce que les angles rocheux ont été mangés et arrondis par les vagues, mais tout en observant la rondeur des lignes, il faudra que la pâte plus épaisse et la touche franche, décidée, indique la solidité de l'objet.

Les parties de mousses vertes, ainsi que les varechs se peignent à la fin de tout pour ne pas salir les autres tons et l'on procède toujours de la façon indiquée ci-dessus pour les exécuter, c'est-à-dire, que l'on place d'abord le ton vert (le géométral) qui est le ton général du vert vu d'ensemble et que l'on nomme aussi la demi-teinte ; puis on y ajoute l'ombre et le clair. Il est nécessaire de bien observer que ces tons verts, malgré leur puissance de coloration, participent à l'ensemble et reçoivent des reflets du ciel, comme tous les premiers plans dont on a lu la théorie dans les autres parties de cet ouvrage. Ici, comme les premiers plans sont mouillés, ils reflètent davantage le ciel, c'est ce qui aide beaucoup à l'harmonie générale.

Avant de terminer, nous dirons encore que les bateaux qui se trouvent sur les différents plans de la mer, doivent être peints pendant que la couleur est fraîche, on ne peut les exécuter à *sec* sans que cela ne reste visible, c'est ce qu'il faut éviter. Nous ne dissimulerons pas que c'est là une opération délicate, car il faut, en deux ou trois coups de pinceaux, résumer quantité de choses difficiles à mesurer, la proportion des bateaux relative à la place qu'ils occupent et à la qualité du bateau lui-même ; car le hasard intervertissant les lois de la perspective des peintres, se plaît à placer des petits bateaux de pêche à un plan rapproché et des trois-mâts dans les plans éloignés, comme pour le plaisir de gêner la perspective.

Ensuite, il y a la valeur à mettre, la forme à dessiner avec l'allure du bateau selon que le vent enfle ses voiles, etc., etc. On devine aisément que pour peindre un petit bateau dans une étude et réunir en si peu de temps toutes les observations que nous n'avons fait qu'entrevoir, il faut avoir dessiné beaucoup de croquis et connaître déjà suffisamment l'allure particulière à chaque genre de voilure. Ce qui nécessite surtout un en-

traînement préalable, c'est qu'on ne peut retoucher une faute de proportion sans salir les tons du ciel et de la mer. L'étude ne laisse pas en raison de sa rapidité, le loisir de faire une opération de perspective en établissant une échelle de proportion pour dessiner les bateaux, ainsi qu'on le fait à l'atelier, en dessinant un tableau. Il faut donc savoir beaucoup pour exécuter rapidement et résumer tant de choses. Il est vrai que l'étude n'étant que le document, peut n'être pas complète, et pourvu que la couleur et la valeur des bateaux soient très justement observées, il sera facile de l'utiliser à l'atelier en tenant compte des fautes de perspective.

La vague. — La forme des vagues, selon l'état de la mer, est pour le peintre de marines, aussi indispensable à étudier que tous les effets de terrains pour le peintre paysagiste, avec la différence que le déplacement du plan liquide complique bien davantage les études du peintre de marines.

L'étude d'une vague est extrêmement pénible, et fatigue autant le cerveau que les yeux car il faut conserver dans sa mémoire les détails fugitifs et changeants de ce que l'on observe. On ne sait plus à quel parti s'arrêter et comme on se souvient naturellement mieux de la forme de la dernière vague que de celle des précédentes, c'est toujours celle-là que l'on veut peindre. C'est pourquoi la confusion redouble et quand elle est arrivée à son comble, on laisse là tout travail pour s'étaler sur l'herbe (quand il y en a) en se prenant la tête à deux mains et en se déclarant vaincu.

Ce découragement n'est généralement pas de longue durée chez un sujet bien organisé ; après quelques minutes de repos, il revient à l'étude qu'il considère et se met à analyser ; il compare la vague qu'il a peinte à celle qui se présente et faisant en un coup d'œil rapide l'examen des valeurs générales, il comprend enfin qu'elles se résument à trois principales. Ces trois valeurs fondamentales sont d'ailleurs les éternels principes du géométral, de l'ombre et de la lumière, que la rapidité du mouvement et la multiplicité des détails sans cesse renouvelés, lui ont fait confondre et oublier.

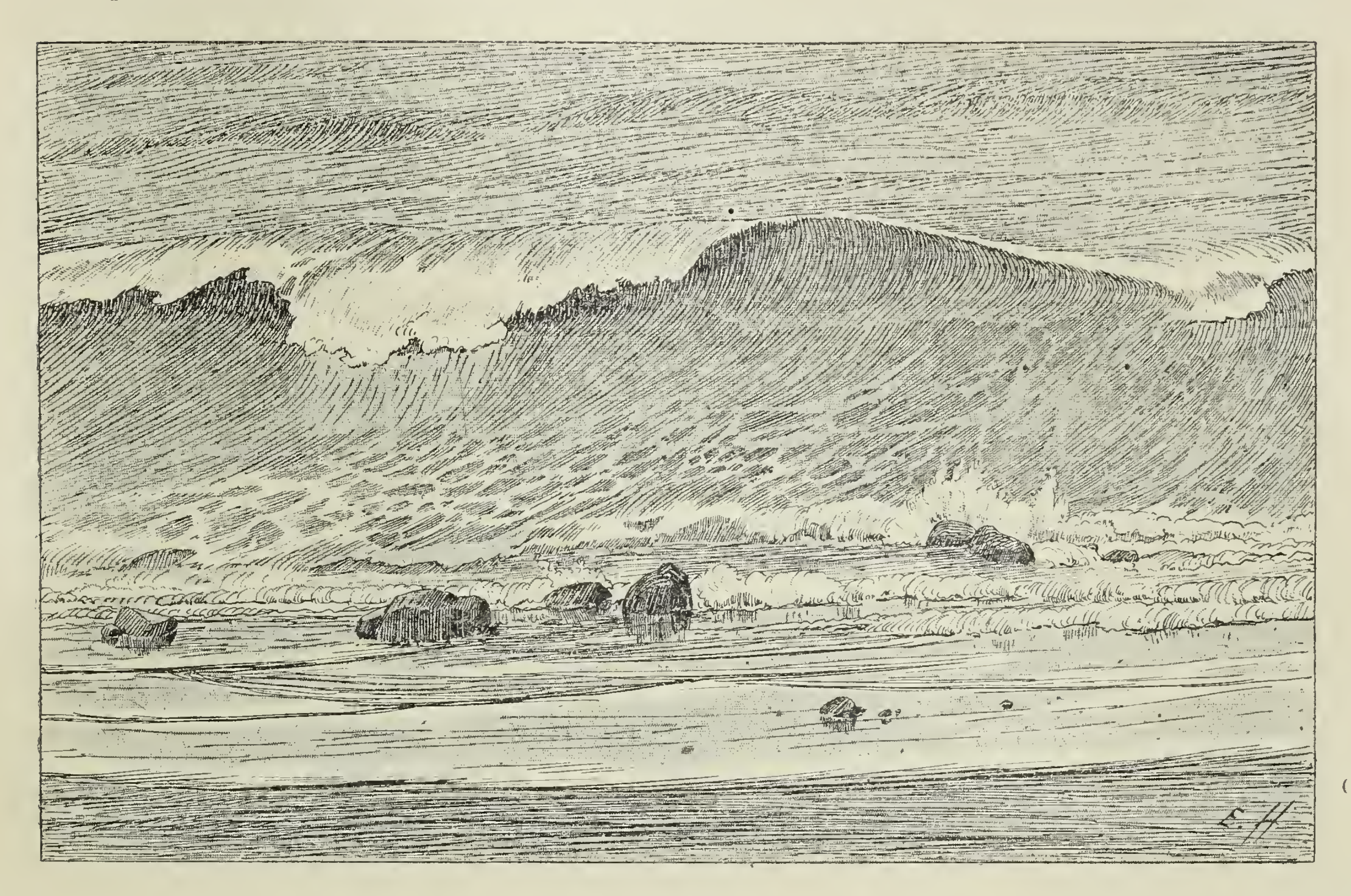
Ceci étant acquis, il ne reste plus qu'à percevoir l'ensemble de la forme ce qui est plus facile à comprendre.

Quand on a classé définitivement dans sa mémoire l'anatomie d'une vague (s'il est permis de s'exprimer ainsi) on parvient ensuite très rapidement à la peindre et à en saisir les côtés pittoresques, malgré l'instantanéité des détails.

La planche en couleurs montre une vague de l'Océan peinte à Villerville par un temps gris lumineux. C'est au moment de la marée haute,



l'eau est jaune et opaque, en raison du sable qu'elle roule ; voici comment on devra procéder pour la peindre. Le petit panneau, ou la toile de la mesure de la planche en couleurs, seront très suffisants pour les premières études ; ils devront être choisis gris clair ou blanc, le gris clair est préférable. Après avoir fait un dessin sommaire pour bien se rendre compte des proportions, il faut n'employer que la craie pour ne pas salir le ton de l'apprêt. C'est par le ton le plus foncé, placé sous l'écume de la vague que l'on commencera à peindre, en se servant de brosses longues et plates, pour que la touche soit plus souple. Il est aussi très



La vague.

nécessaire, avant de placer ce premier ton, de se rendre compte de sa valeur par rapport aux petits rochers du premier plan ; on verra qu'ils sont plus foncés que les tons de la vague et cela empêchera de commencer l'étude dans une gamme trop noire. Les parties en demi-teinte se mettront ensuite en observant bien le sens de la vague ainsi que le montre le dessin page 17 dont le but est de faire voir par des traits de plume le sens que l'on devra donner aux coups de brosses.

Quand ces deux premiers tons auront été posés on peindra le reflet de l'écume claire qui se mire dans la partie unie de l'eau, puis on continuera par les tons clairs gris, jaunes et blancs, qui sont placés au-dessus de la vague en observant la justesse des tons et des valeurs ; on aura soin de peindre ces tons un peu plus montés qu'ils ne paraîtront

tout d'abord, et l'on remettra ensuite des tons plus clairs qui termineront cette partie en la modelant.

Toute la partie de la mer, vue au-dessus de la vague, sera ensuite peinte d'un ton local gris clair dans lequel on ajoutera d'abord les tons foncés des vagues et que l'on terminera par les tons clairs, gris-bleu, qui sont les reflets du ciel. Il est indispensable d'observer que la touche devient de plus en plus molle et imprécise, tout en conservant le dessin et la perspective des vagues. Les brosses longues de soies et les larges pinceaux de martres sont préférables en cette occasion, les autres brosses donneraient des touches trop heurtées. Après avoir peint le dessus de la vague on peut se trouver obligé de redonner quelques coups de pinceaux pour redessiner la ligne du dessus de la première vague. Cela est facile dans la couleur fraîche où il n'y a, pour ainsi dire, plus moyen de *faire sec*, parce que toutes les touches se fondent d'elles-mêmes. On reprend ensuite le bas de la vague en posant d'abord le ton foncé et les tons jaunes transparents, puis l'on peint les tons gris clair qui dessinent des anneaux formés par l'écume de la vague précédente et ramenés par la nouvelle vague. Avant de peindre l'écume qui roule et clapote sur le tout premier plan, il est nécessaire de peindre le ton plus foncé et gris jaune du sable mouillé, puis on peint les blancs de l'écume en une série de tons blancs différents, dont quelques-uns beaucoup plus clairs, remis en dernier lieu, modèlent définitivement ces mousses écumeuses. Les rochers se peignent à la fin et terminent l'étude. Nous avons dit, dans la partie qui concerne le paysage, comment on peint les rochers; nous n'en reparlerons ici, que pour dire combien il est nécessaire d'observer leur valeur et leurs tons qui doivent donner une grande finesse aux colorations de la mer, si on les a justement observés.

Marée haute. — La marée haute est peut-être moins pittoresque que la marée basse, mais si la mer emplit le paysage et recouvre tous les terrains, elle offre une source inépuisable et un intérêt des plus variés pour l'étude des vagues et la perspective de la grande plaine liquide. Ces études sont si diverses que l'on pourrait s'installer tous les jours à la même place et faire sans cesse des études nouvelles, d'heure en heure et presque de minute en minute, tant l'effet se transforme, les colorations se renouvellent, la forme elle-même se modifie, et cela par les temps les plus calmes, l'atmosphère la plus pure.

Nous avons dit plus haut, combien il est difficile de peindre la mobilité des vagues, quand on les étudie séparément, c'est-à-dire avec le désir et le but de ne peindre qu'une vague. Cette difficulté n'est rien cependant, en comparaison de celle que l'on se propose de vaincre en voulant peindre l'ensemble, le mouvement, la vie de l'océan. Ce qui complique le travail, c'est le mouvement incessant et la forme chan-

geante des vagues qui empêchent de bien voir l'ensemble, mais ce qui est aussi la cause de cette difficulté, c'est souvent l'éducation reçue des maîtres qu'on veut imiter et auxquels on pense trop en regardant la nature; cela fait souvent oublier que le modèle est seul vraiment beau et renouvelé dans ses manifestations, que les formules apprises ne conviennent en aucun cas et qu'il faut les oublier devant la nature, pour être intéressant par la vérité et non par la virtuosité.

Quand on n'a pas reçu de bons conseils au début, qu'un professeur n'a pas dit à l'élève ce qu'il fallait admirer, mais surtout aussi ce qu'il fallait s'efforcer d'ignorer, de ne pas voir dans les œuvres des maîtres, on s'éprend généralement de l'habileté. C'est l'exécution la plus adroite qui charme avant tout et l'on consacre toute son énergie à obtenir cette imitation sans se douter qu'elle est l'ennemie de l'art. On passera ensuite autant et plus d'années pour se défaire de l'adresse acquise, quand on aura eu le bonheur de comprendre qu'elle est l'obstacle le plus essentiel à vaincre.

On demeure confondu quand, après s'être donné tant de peine à apprendre les moyens d'exécuter, on a reconnu qu'ils ne font aboutir qu'à des formes conventionnelles, banales, déjà vues. Les choses les plus simples vous apparaissent alors hérissées de difficultés inverses ; on sent que l'on ne pourra plus copier la moindre chose sans l'amplifier et la travestir. Par exemple, ce simple petit nuage blanc, en forme de boule ou de petit pain qui flotte dans le ciel pur, il est infiniment plus difficile de le copier exactement, naïvement que de lui donner une forme gracieuse et pittoresque, qui s'obtient au hasard d'un coup de brosse; on retouche, jusqu'à ce *qu'il fasse bien*, c'est-à-dire qu'il soit fait de *pratique* comme l'on disait autrefois, qu'il soit fait de *chic*, comme l'on dit aujourd'hui.

Ce qui contribue encore à fausser les idées, c'est qu'il arrive fréquemment de voir des amateurs, ignorant tout de l'art, mais doués d'une finesse d'œil incontestable, qui — n'étant pas embarrassés par l'habileté acquise — peignent tout *bêtement* bien, ce simple petit nuage qu'un peintre habile ne peut peindre avec autant de naïveté. Nous n'aurions peut-être pas dû citer cet exemple qui va donner une arme à ceux qui considèrent le professeur comme inutile, mais notre sincérité nous oblige à tout dire et d'ailleurs cette exception confirme la règle, car il ne faut pas confondre la naïveté savante avec l'ignorance avérée, la première mène à un but certain, la seconde n'aboutit à rien.

Lorsqu'on s'apprête à peindre la pleine mer, que tout a été bien disposé à cet effet, que la palette est pourvue de couleurs fraîches et de blanc bien souple, il est nécessaire de réfléchir longuement à ce qu'on va faire pour ne pas commencer l'étude au hasard et risquer ainsi de ne plus pouvoir en sortir. Nous avons dit pour quelles raisons on

ne devait employer que des toiles de petit format, les numéros 4, 6 ou 8 au plus. Nous supposons donc que l'on a suivi ce conseil et voici ce que nous recommandons de faire :

S'assurer de la mise en place des lignes principales qui, tout en ayant l'air d'être très simples, exigent cependant une grande attention et un raisonnement judicieux. Ce qui doit préoccuper tout d'abord, c'est la ligne d'horizon qui est ici le niveau de la mer à l'endroit où elle coupe le ciel. Cette ligne ne doit pas être placée au hasard et pour qu'elle fasse bien, il y a deux manières de la placer.



Marée haute.

La première manière consiste à couper la toile par la ligne de la mer au tiers de la hauteur si on est assis au bord de la mer pour la peindre, ce qui donne beaucoup de ciel et peu d'eau.

La seconde manière à employer est pour le cas où le peintre se trouverait placé sur une hauteur, falaise, rocher, etc., qui lui font voir la mer un peu en vue panoramique, comme cela se produit si fréquemment. Lorsque l'on se trouve placé ainsi, il est indispensable de mettre la ligne d'horizon (ou niveau de la mer) aux deux tiers de la hauteur de la toile, ainsi que le montre le dessin page 20.

Tout ceci se résume en quelques mots ; il faut pour le premier cas, que le ciel soit plus grand et plus important que la mer. Dans le second cas, au contraire, c'est la mer qui doit avoir le plus grand rôle. *Jamais en aucun cas*, il ne faut donner autant d'importance aux deux

parties en coupant la toile exactement ou presque totalement en deux.

Quand on s'apprête à peindre la pleine mer comme nous voulons le faire ici, que la ligne d'horizon a été établie comme il est démontré par le dessin n° 2 (page 10), il suffit de réfléchir à ce que l'on va exécuter et de déterminer la place exacte des parties principales, terrain et vagues des premiers plans ; car il faut bien observer encore ceci : la vague principale ne doit pas couper en deux parties égales la proportion de la mer et il faudra choisir entre les deux alternatives, ou donner toute l'importance au premier plan, terrain et vague, ou bien ne lui donner que peu d'intérêt, en laissant tout le grand rôle à la mer. Pour le cas présent, ce sont les terrains et la vague qui constitueront l'intérêt du tableau ; il faudra donc placer la crête de la vague, environ aux deux tiers de la hauteur totale de la mer.

En observant strictement ce conseil, on obtiendra une très grande perspective.

Lorsque toutes ces dispositions auront été prises, on pourra commencer l'étude en peignant le ciel qui est gris-bleu dans le bas et d'un ton chaud, gris-rose dans le haut. Nous avons dit ailleurs comment on peint un ciel de ce genre ; nous ne dirons donc ici que peu de chose, nos recommandations se borneront à ceci : Employez *peu* de couleur et placez les touches horizontalement, en les fondant autant que possible ; en exécutant ainsi, vous aurez plus de facilité pour peindre ensuite les rayons très doux qui rayent le ciel et viennent éclairer la mer si vivement. (La manière de peindre ces rayons a été démontrée dans la partie précédente.) Quand le ciel semble terminé, on peint ensuite toute la partie de la mer qui se trouve directement au-dessous, depuis l'horizon jusqu'à la première vague. Cette partie doit se peindre d'un seul ton d'abord, en employant une large brosse douce et longue de soies. Le ton local, que l'on doit poser d'abord, est une couleur gris-jaune, à peine plus foncé de valeur que le ciel dans lequel il se fond, en laissant très peu paraître la ligne qui sépare les deux éléments. Quand on a placé le ton local, on peint les tons foncés des vagues, en observant toujours la perspective qui en diminue la forme et la valeur, à mesure qu'elles s'éloignent pour fuir et disparaître dans la ligne d'horizon. On remet ensuite le ton gris froid reflété par les bleus du ciel sur la mer, en observant les mêmes principes de perspective aérienne et l'on termine cette partie en plaçant les lumières roses et brillantes, qui tombent du haut du ciel et s'accrochent aux parties saillantes des vagues ; la partie lumineuse où frappe le soleil se peint en dernier lieu, après avoir préparé son rayonnement par des tons chauds et clairs. Il faut faire un ton avec du blanc très assoupli au couteau en y ajoutant quelques

gouttes d'huile ; ce ton varie avec les effets que l'on observe, mais il est généralement composé de deux colorations, l'une chaude (jaune ou rose) l'autre froide, c'est-à-dire un peu verte. Il y a toujours une différence de valeur à observer entre les deux, c'est par la plus claire que l'on terminera.

Quand on a essayé les tons et qu'ils semblent justes, on peut renverser le panneau pour exécuter plus facilement le trait lumineux, car il est souvent plus facile de tracer une ligne verticale très droite que de peindre une ligne horizontale très nette, sans ondulations. Tous les procédés sont bons, il ne s'agit que d'obtenir le résultat qui est de bien faire, et pour y parvenir, on s'y prendra comme on l'entendra, toute liberté étant d'avance acquise. La vague qui barre toute l'étude doit concentrer l'intérêt sur la partie qu'elle occupe, il faudra donc que la forme en soit aussi juste que possible et que les valeurs ne laissent rien à désirer. C'est par les parties les plus foncées qu'il sera nécessaire de commencer, en peignant bien dans le sens concave de cette muraille d'eau qui s'avance et dont la crête s'écroule déjà à certaines places, versant son écume sur la partie unie et lourde des eaux en retraite sur laquelle elle se dresse. Cette partie lourde des eaux en retraite, devra être peinte dans le sens où elle s'agite, c'est-à-dire un peu en diagonale ; il ne faudra pas employer la couleur trop en pâte et ne pas y mettre de rugosités, ni d'épaisseurs ; il faut peindre très lisse.

Quand on a ainsi préparé le tout, on peint les crêtes des vagues qui se renversent, en commençant par le ton local gris-jaune, et en observant bien la forme, le sens rond et concave qui donne beaucoup de relief en aidant au modelé. Lorsque la crête est ainsi ébauchée, on place en dessous son ombre portée qui la détache, puis on ajoute les tons foncés et transparents de la crête, et l'on termine par les tons les plus clairs.

Quand l'étude est amenée à ce point, il faut ébaucher (très liquide) toutes les parties qui restent à peindre, en commençant par les tons chauds et foncés du sable mouillé et en continuant par les parties foncées de l'eau qui se fondent et se mêlent aux tons du sable. Pour terminer ces parties, on placera les tons clairs et gris de l'eau, puis en se servant d'un pinceau de martre, on soulignera d'une légère ombre les parties clairs de l'eau qui roulent sur le sable du terrain, ainsi que les mousses blanches qui s'avancent au pied de la vague ; ces dernières se termineront par le ton clair qui les éclaire dessus. L'étude s'achèvera par les accents très lumineux placés sur les mousses écumeuses du premier plan et par l'exécution des parties très foncées des varechs qui sont indispensables pour donner de la lumière à toute l'étude.

Les bateaux qui passent pendant que l'on peint une étude de ce genre peuvent être peints immédiatement ; ils le doivent même si l'on est assez habile pour en saisir rapidement la forme, la valeur, le ton et la pro-



MARÉE HAUTE

portion. C'est au moment où l'étude est en cours d'exécution, pendant que le ciel et l'eau sont tout frais qu'il faut peindre les bateaux. Si l'on venait ensuite les remettre en ayant laissé sécher l'étude on n'y parviendrait pas, les touches seraient sèches et sans air ; quelle que soit l'habileté de l'exécutant, le procédé resterait visible et sans perspective aérienne.

Soleil couchant, temps brumeux (Marée basse). — Tous les préparatifs d'une telle étude, sont exactement les mêmes que pour les effets ordinaires de la journée. La mise en place du dessin et une grande partie de ce qui a été dit précédemment pourra donc servir, sans que nous nous répétions.

L'effet qui nous occupe ici, ne pose pas très longtemps devant le peintre ; c'est à peine s'il a plus d'un quart d'heure pour exécuter son travail, il est donc nécessaire, lorsqu'il se dispose à peindre un soleil couchant qu'il ait vu la veille à quel endroit l'astre descendra sur l'horizon.

Muni de ce renseignement on se rend au travail, une heure environ avant que l'effet ne se produise, afin de bien préparer la palette et d'avoir étudié très exactement les lignes principales du terrain et de la mer, quand le moment de peindre sera venu.

Pour faciliter la rapidité du travail, nous avons dit dans la partie précédente comment il fallait préparer les panneaux d'un ton relativement foncé composé de blanc, de noir d'ivoire et d'ocre rouge. Nous supposerons que celui dont on se sert est ainsi préparé. C'est par la belle note rouge du soleil que l'on devra commencer à peindre ; le ton, la valeur et l'enveloppe devront être les préoccupations constantes de cette étude ; car la difficulté ne consiste pas seulement à poser une note lumineuse, il s'agit de trouver sa coloration juste et son enveloppe. L'enveloppe est surtout extrêmement difficile à obtenir, parce que l'on se trouve en présence d'un problème à résoudre, dont la solution juste demande beaucoup d'expérience acquise. Si l'on peint le soleil rouge très lumineux, il n'est plus à son plan et semble être tout près du spectateur. Si on le peint dans des tons un peu sourds, il semble que le but soit atteint, puisque le disque paraît en effet très loin et bien dans l'air ; cependant il manque d'effet, le rouge est terne, éteint.

Il faut donc concilier tout, obtenir l'éclat et conserver l'enveloppe ; c'est pour ces deux raisons, qu'une étude de ce genre ne peut se réussir qu'à la condition d'avoir beaucoup observé et peint d'après nature.

Nous ne dirons pas exactement quelles sont les couleurs à employer pour obtenir les tons rouges ; ils varient à l'infini suivant la densité des brumes et la hauteur du disque. Toutefois nous pouvons dire que l'on

peut peindre avec des laques de garance, de la mine orange et du vermillon, à la condition de n'y mêler que du blanc de zinc, pour éviter que ces rouges ne noircissent, ce qui se produirait immanquablement et en peu de temps si l'on employait le blanc d'argent qui n'est autre que du blanc de plomb.

Comme il s'agit de peindre avec une grande décision, n'ayant que quelques minutes pour étudier l'effet, il sera très utile de préparer, sur la palette et d'avance, des tons de rouge différents de colorations et de valeur, en faisant des mélanges à l'aide du couteau à palette. Par exemple, on mêlera de la laque de garance, du blanc et du vermillon, pour en faire un ton foncé, puis on le dégradera avec du vermillon et du blanc, de la mine orange et du blanc, etc., etc.

Il est bien entendu que des tons ainsi préparés, ne peuvent servir directement pour peindre ; par hasard, il peut s'en trouver d'utilisables sans que l'on soit tenu d'y ajouter d'autres mélanges, mais cela est fort rare. Ces préparations ne peuvent servir qu'à guider rapidement le peintre, qui voit plus vite quelles sont les couleurs à employer pour parfaire les tons et il ajoute alors ce qui leur manque, en les comparant avec les tons de la nature.

Lorsque l'on exécute la boule rouge, comme on dit en riant entre artistes, quand on parle de cet effet, il est prudent de commencer par la peindre un peu moins brillante qu'on ne la suppose, c'est-à-dire d'un rouge plus foncé ; puis on ajoute les tons violets foncés qui l'entourent et l'on peint ensuite tout le bas du ciel qui est gris-bleu, avec des colorations généralement vertes ou violettes. Quand le disque est ainsi entouré, on peut déjà se rendre compte de sa valeur exacte et y ajouter des colorations plus vives si cela est nécessaire.

Les tons que nous désignons dans ces descriptions ne sont pas destinés à être suivis à la lettre ; cela est impossible, puisque jamais ces effets ne se présentent d'une manière semblable et identique ; ce que nous expliquons et que les valeurs de notre dessin indiqueront mieux en les consultant, c'est en quelque sorte la marche à suivre pour procéder à une étude du genre de celle-ci. C'est à titre de renseignement qu'il faudra consulter ce qui va suivre.

Le ciel se termine ensuite par les tons gris-rouge, gris-jaune, gris-violet, etc., qui éclairent le haut, au-dessus des brumes où le temps quoique chargé, est relativement clair. On termine le ciel en ajoutant immédiatement les tons des nuages plus foncés et c'est par les lumières brillantes, chaudes de colorations et si délicates de formes que l'on achève, en les peignant, avec le moins de pâte possible pour que les nuages restent bien dans l'enveloppe générale.

La mer à l'horizon, se peindra en commençant par les tons gris-vert les plus foncés qui la silhouettent par place sur le ciel, puis on



SOLEIL COUCHANT, TEMPS BRUMEUX (MARÉE BASSE)

peindra les parties de rochers et de sables qui sont d'un ton violet et plus foncé et l'on terminera toute la partie de la mer en plaçant les tons gris-vert, gris-violet, etc., qui l'éclairent et la modèlent. Aussitôt cette partie exécutée, il faudra placer les tons rouges reflétés par le soleil dans une flaque d'eau ; on sait que ce reflet est toujours un peu moins clair que le soleil, ainsi que nous l'avons expliqué déjà. On sait aussi qu'il est nécessaire de tracer une ligne verticale, bien d'aplomb, pour être assuré de placer le ton rouge exactement au-dessous de celui qu'il reflète.

La bande de sable presque horizontale placée au second plan et sur laquelle on voit passer des pêcheurs, sera peinte largement, sans détails, en la modelant avec deux valeurs seulement et en observant que la plus claire est cependant plus foncée que la mer. On ajoutera ensuite les parties claires des flaques d'eau du premier plan ; ces parties sont plus claires que tout et servent à donner de l'éloignement aux fonds, au ciel et au soleil lui-même, qui est d'une valeur plus foncée. Dans l'étude qui sert à ces démonstrations la partie du ciel reflétée dans la flaque d'eau, étant chargée de nuages clairs et roses, le reflet dans l'eau est également clair avec des tons vert-rose, jaunes et violets. Cette étude se terminera en dessinant sommairement les parties foncées des rochers et du sable de premier plan, puis en les modelant avec les tons gris-jaune et gris-bleu, reflétés par le ciel sur les parties humides ou mouillées.

Quand l'étude semble ainsi terminée, il faut bien examiner l'ensemble pour juger des places exactes où se trouvent les accents les plus clairs et les plus foncés ; là c'est un petit rocher très noir, dont les dessous donnent un accent vigoureux, ici c'est un nuage placé au-dessus qui vient piquer une note claire, etc. Tous ces accents donnent de la vie à l'étude, il ne faut pas les négliger. Si l'effet n'est pas trop changé et que l'on ait à observer des bateaux ou des barques se silhouettant sur la mer et sur le ciel, il sera très utile de les noter, en s'occupant avant tout de leurs valeurs et de leurs proportions : le dessin importe peu et sera l'objet d'autres études et de croquis dessinés.

Manière de procéder pour peindre la mer. La mer en Provence. — La mer bleue de la belle Provence a toujours tenté les artistes par la finesse de ses colorations et la variété de ses effets. Depuis quelques années surtout, les paysagistes et les peintres de marines se sont sentis attirés par les chaudes et claires atmosphères des paysages méditerranéens. L'impressionniste Claude Monet est l'un des instigateurs de ces expéditions à la recherche des violentes colorations. Depuis qu'il a rapporté des environs de Toulon des impressions de paysages et de marines qui ont été, pour beaucoup de peintres, une révélation, une découverte de pays nouveaux, aux tonalités vigoureuses dont on ne se doutait pas,

quelques artistes, particulièrement épris de ces effets, sont allés constater *de visu* ces plages du Midi et ils en sont revenus tellement enthousiasmés que d'autres les ont imités et que le Midi est devenu à la mode pour longtemps. Supprimer l'hiver et ses désagréments, au double point de vue du confortable et de l'art, voilà déjà deux raisons suffisantes pour expliquer l'engoûment des artistes et le plaisir de peindre des tons vifs, en employant des bleus, des jaunes, des rouges, des verts et des violets, montés à la gamme la plus haute, à la vibration la plus forte. Pouvoir donner un libre essor à ses goûts de violence en peinture, en un mot, oser peindre avec des tons entiers tels que le bleu de cobalt, l'outremer, le vert émeraude, le jaune indien, la mine orange, etc... c'est pour un coloriste le comble du bonheur.

Toulon, Cannes, Antibes, La Ciotat sont des endroits adoptés définitivement par les peintres qui fuient Paris l'hiver ; ils deviennent légions à certaines époques, mais la plupart n'y viennent que du mois de décembre au premier mai, en attendant l'ouverture du Salon de Paris. Quelques fanatiques osent braver les chaleurs tropicales de juin à septembre et courir le risque des insolations, pour peindre le Midi, dans tout son éclat; c'est que la tentation est réellement forte et que ce pays de Provence est unique dans son genre.

La mer bleue. — Temps calme. — La Méditerranée, malgré son manque de marée et la monotonie des temps de calme, offre toujours un réel intérêt au peintre qui se passionne pour la couleur. Jamais elle n'est banale, ni monochrome, et malgré le temps le plus pur, et la brise tout à fait tombée, il y a toujours à certains plans des effets intéressants à noter. Le long des côtes principalement, et dans une région de plusieurs kilomètres, il se produit des courants sous-marins, qui, à distance, donnent à la surface de la mer, des tonalités spéciales, rompant la monotonie de la surface plane. Ajoutez à cela quelques courants d'air formés par les régions montagneuses, venus quelquefois de très loin et d'endroits insoupçonnés ; ces brises légères suffisent pour rider la mer et lui donner un dessin que l'artiste sait utiliser. Quelques barques qui passent en reflétant la toile de leur voilure dans la mer, une équipe de pêcheurs, qui en tirant de l'aviron, cadence un rythme s'accordant au bruit du léger flot formé à l'avant de leur esquif, tout cela donne des notes intéressantes et peut fournir matière à la composition d'un tableau, si l'on est assez habile pour saisir l'impression fugitive, la vision de ces merveilleuses harmonies et la poésie de la mer pendant les temps calmes.

Revenons au côté pratique et à la manière de procéder pour peindre un temps calme, comme celui qui est représenté par notre dessin.

Les bleus du ciel et de la mer varient selon l'heure et la nature de la saison et du vent, nous ne ferons donc aucune description, jugeant que ce

qui a été dit précédemment peut suffire pour indiquerc omment on doit commencer, continuer et terminer une étude. Ce que nous pouvons ajouter ici, c'est que, même par le temps le plus calme, la mer a toujours une forme et un mouvement qu'il faut dessiner attentivement pour en saisir le fugitif modelé qui doit donner toute la perspective.



Mer bleue.

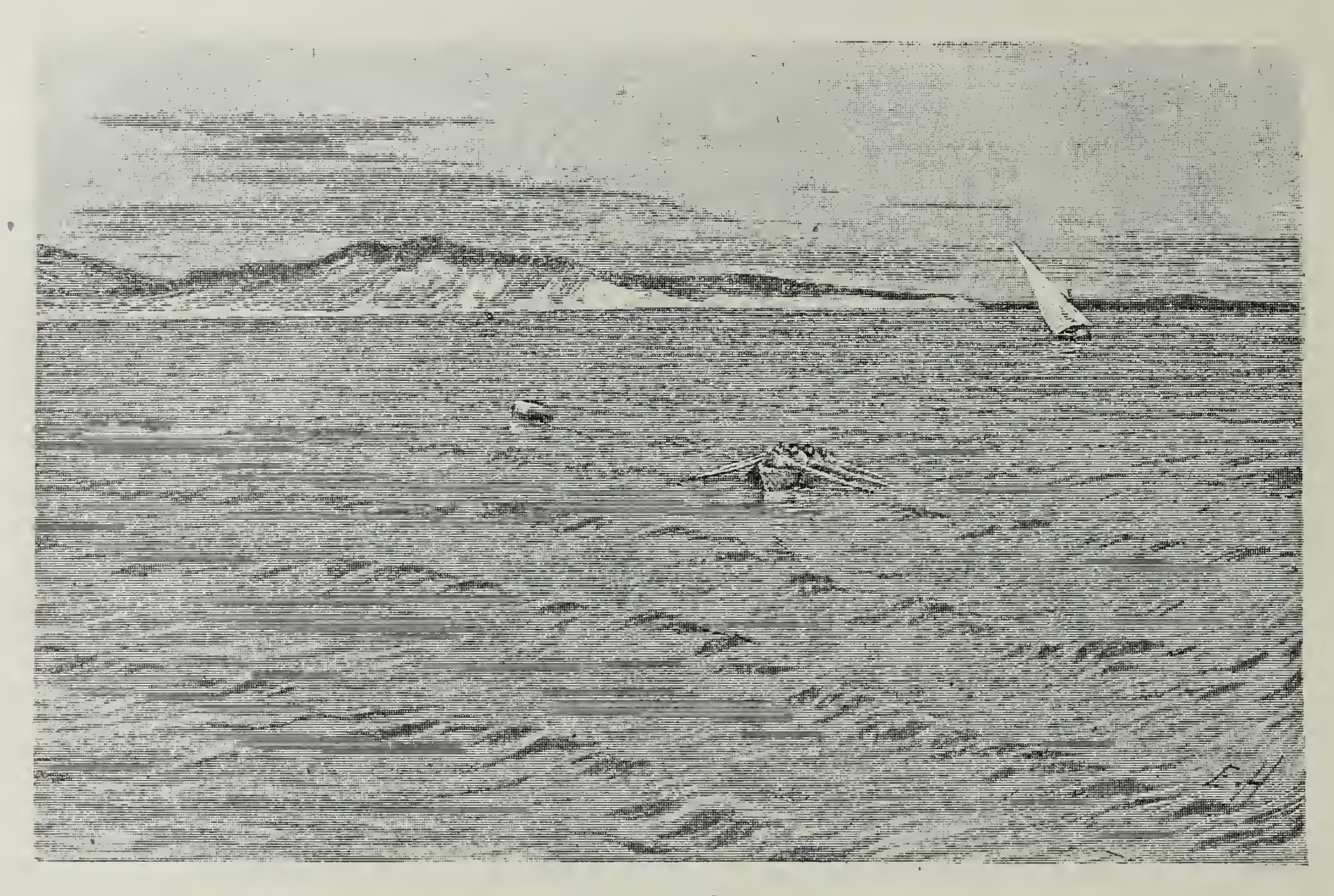
Temps calme, six heures du soir en août. — Dans cet effet, le soleil étant très bas à l'horizon et placé derrière le peintre, les rochers du fond se trouvent illuminés par le soleil et semblent très colorés sur un ciel brumeux et violet. Ces rochers placés, entre les montagnes du fond se découpant elles-mêmes très vigoureusement sur le ciel, et entre la mer, très foncée aussi, semblent d'autant plus lumineux.

Pour peindre cet effet qui ne dure pas longtemps, il faut bien cligner des yeux, regarder très attentivement l'ensemble et en examiner les valeurs générales sans s'inquiéter des détails. On remarquera alors que la note la plus claire est celle des rochers rouges ; c'est par cette partie que l'on devra commencer à peindre, en colorant beaucoup le ton sans s'inquiéter de la valeur très foncée que cela donnera sur la toile si elle est apprêtée en blanc. Ceci terminé, il faudra se rendre compte du ton local de la mer, en observant qu'il est plus chaud sur les premiers plans.

Cette préparation doit se faire en glacis; il sera donc nécessaire à

cet effet, d'employer la couleur liquide, en se servant uniquement de l'essence du pincelier. Le ciel se peindra ensuite en observant sa valeur foncée par rapport à la mer et en plaçant les tons vert-bleu de la voûte céleste. On le terminera en peignant les lumières des nuages qui sont jaunes et roses (moins claires que les rochers). On laisse ensuite momentanément les montagnes du fond dont on a placé seulement la valeur générale et l'on revient à la mer pour la modeler et la dessiner. Voici comment on devra procéder :

C'est avec les tons foncés que l'on dessine les vagues en peignant



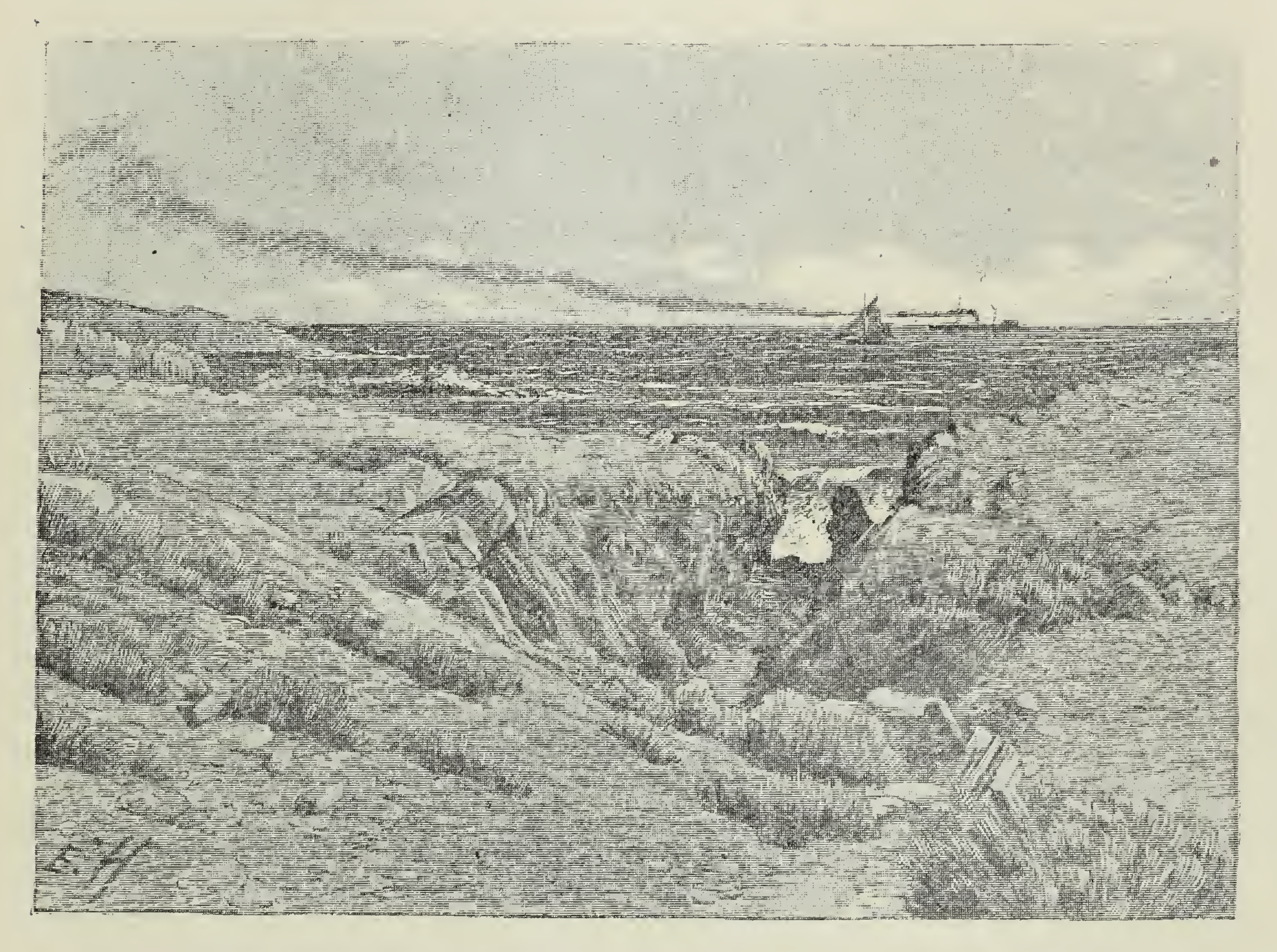
Temps calme.

bien dans le sens, en se rendant exactement compte de la valeur et des colorations des vagues. La forme des vagues donne des ensembles de ligne dont il est facile de comprendre la perspective et de noter la couleur. Le dessin fait ainsi par-dessus le ton local doit déjà donner l'aspect général de la mer. Pour parfaire le modelé, il n'y a plus qu'à ajouter les tons clairs du dessus des vagues; on exécute cette troisième valeur, en laissant toujours bien voir le ton local qui ne doit pas être recouvert, mais dans lequel le troisième ton qui est le clair, doit se fondre et passer doucement.

Ce dernier ton qui modèle tout, est le reflet rose et jaune des nuages où quelques reflets gris-vert de la voûte du ciel se mêlent, en dessinant par place une petite crête de vague légère et fondue. Pour peindre la mer dans cet effet, il est nécessaire de ne se servir que de pinceaux de

martres plats et de brosses en soies longues et douces. La touche doit être fondue, il faut pour ainsi dire la lisser en peignant dans le sens, sans heurt et sans brutalité.

Si l'on exécutait, avec la même facture, une mer calme et une mer agitée, l'effet attendu ne se produirait pas. L'exécution doit être subordonnée au sentiment qu'elle veut communiquer pour être en rapport avec l'effet que l'on veut représenter.



Le mistral ; les rochers à Antibes.

La mer agitée par le mistral; effet de soleil et de beau temps. — Le mistral est, comme on sait, ce vent qui souffle du Nord-Ouest sur les côtes de la Méditerranée et constitue, entre parenthèse, pour le peintre qui vient s'y installer, un des inconvénients de cette contrée.

C'est surtout l'hiver que le mistral souffle avec violence et quelquefois par périodes qui empêchent de travailler pendant plusieurs jours près de la mer.

Le dessin ci-contre montre le mistral soulevant la mer par une après-midi de soleil. Voici comment on devra procéder pour peindre un effet semblable d'après nature. Après avoir dessiné comme il a été dit précédemment, c'est par le ciel que l'on commencera à peindre, en

posant d'abord les tons violets mauves qui couvrent l'horizon brumeux, les parties claires et roses des brumes se placeront ensuite et l'on aura la faculté de lisser, le bas du ciel en se servant du couteau truelle qui a été inventé pour cet usage ; ce procédé n'est pas indispensable mais il fait quelquefois très bon effet, lorsqu'on sait s'en servir assez adroitement pour que l'intervention du couteau ne soit pas visible ; on peint le haut du ciel, ainsi que cela a été dit plusieurs fois, par une série de tons bleus chauds et froids qui doivent en se martelant, passer les uns dans les autres d'une façon invisible. La mer sera peinte avec les mêmes procédés décrits aux chapitre précédents. Mais ce qu'il est utile d'observer ici, c'est que, la mer étant très remuée, la touche de la brosse doit être plus rude, moins fondue, moins polie que par un temps calme sans cependant être empâtée fortement, car il est indispensable de réserver toutes les ressources de la pâte pour les rochers de premier plan qui se détachent en tons rouges et clairs sur la couleur bleue foncée de la mer. Ces rochers seront dessinés très attentivement par les ombres qu'ils portent les uns sur les autres, et c'est en préparant d'avance les gammes de tons clairs de toutes les nuances observées dans ces beaux rochers, que l'on aidera à la rapidité de la composition des tons définitifs lorsque l'on étudiera leur variété et leur puissance.

Le mistral; effet de pluie. — Les études de ce genre d'effet ne sont pas faciles à observer, car il est rare de trouver un endroit abrité du vent, où l'on puisse commodément se garantir de la pluie tout en ayant la facilité de voir un motif assez intéressant pour qu'il retienne le peintre. Il est donc fort compréhensible, que pour l'artiste qui veut étudier, la palette en main, ces difficultés de l'installation soient plus grandes encore, car il faut aussi qu'il s'abrite de *l'embrun* qui est un terrible gêneur.

Le mistral, en brisant les vagues sur les rochers, avec un fracas et des détonations qui parfois rivalisent avec l'artillerie, au point de faire croire à des manœuvres de tir au canon, ne se contente pas de cette destruction en pulvérisant les vagues ; il emporte l'embrun, la poussière d'eau, à des distances si grandes, qu'il est quelquefois impossible de peindre à plus de cent mètres du bord de la mer, sans que tout le matériel soit rendu inutilisable. En quelques minutes la palette et la toile sont tellement imprégnées d'eau qu'il est impossible de pouvoir continuer le travail. Pour les malheureux myopes, comme pour tous ceux qui portent des lunettes, il est impossible de rester dans une telle situation parce que l'embrun en ternissant les verres de leurs lunettes, les oblige à les essuyer constamment et que ce travail incessant ne leur laisse pas le loisir de faire autre chose. Quand on est jeune et robuste, que l'on a bonne vue et bonne santé, on rit de toutes ces petites taquineries et l'on



LE MISTRAL (EFFET DE PLUIE)

cherche par toute espèce de moyens, à se parer de leurs inconvénients mais on voit qu'ils sont très nombreux.

Ce grand dessin représente la Méditerranée secouée par le mistral. Sur les rochers, à Antibes les vagues se brisent et s'enlèvent semblables à des fumées blanches qui se fondent dans le ciel où elles se dispersent en poussière d'eau.

Pour peindre cet effet, il est nécessaire de commencer par le ciel gris très simple que l'on observe assez souvent par le mauvais temps. Les valeurs ne sont pas compliquées; elles ne sont qu'au nombre de deux, l'une un peu plus foncée et dégradée, fondue dans l'autre et encore faut-il, dans certains cas, une science acquise par la pratique pour les discerner. C'est en employant une large brosse et beaucoup d'essence prise dans le pincelier que l'on ébauchera ces deux valeurs du ciel. Il est nécessaire à cet effet de très peu mélanger les tons sur la palette en touchant seulement avec la brosse les couleurs que l'on suppose utiles à composer le ton qui, en se faisant sur la toile sera plus fin et moins fatigué. On peindra ensuite la valeur générale de la mer, dans toute la partie comprise entre la pointe des rochers à droite qui s'avance au milieu de l'eau et le bas du ciel à l'horizon. Ce ton local étant placé, il ne restera plus que quelques tons bleu-violet plus foncés à y ajouter, en observant leur horizontalité et les espaces décroissants voulus par la perspective. Cette partie de la mer restera ainsi jusqu'à ce que l'on y ajoute les crêtes blanches et écumeuses des vagues qui la termineront; après avoir exécuté les écumes blanches des premiers plans, on pourra connaître et peindre avec sûreté les blanches écumes des plans éloignés. C'est en exécutant les rochers très foncés que cette étude sera continuée, en réservant la partie où les vagues passent par-dessus les rochers et se fondent dans le ciel.

Les vagues de premier, second et troisième plan se peindront ensuite, en tenant compte du dessin et de la perspective qui les diminuent et les font fuir, de la multitude des tons éclairés, ombrés ou transparents, enfin, du sens, de la forme, si important pour le relief et le modelé. C'est par l'étude des petits rochers et des cailloux du premier plan que l'on finira de couvrir la toile. Nous avons dit ailleurs, comment on devait procéder à leur exécution, nous pouvons cependant ajouter ici que si l'on avait l'intention de peindre un tableau d'après cette étude, il serait nécessaire de supprimer tous les rochers du premier plan, parce qu'ils empêchent le regard de se fixer au milieu de la toile qui est la partie intéressante ayant motivé le choix de ce sujet. C'est en procédant à de semblables éliminations que l'on fait œuvre d'artiste; mais ce travail est de ceux que l'on accomplit à l'atelier, dans le recueillement et le silence, où, après de longues méditations et souvent de très laborieux

raisonnements suivis d'essais, de tâtonnements, on a acquis une certitude et pris une détermination.

Nous ajouterons encore à ces conseils un autre renseignement très utile parfois. Quand on hésite pour faire des suppressions aussi radicales, voici ce que l'on doit faire. Avant de rien sacrifier, il faut placer une vitre sur la toile et peindre sur la vitre même, pour voir l'effet que l'on veut obtenir sans courir aucun danger de repentir. La vitre sert encore à trouver la place exacte où l'on veut placer un bateau, on le peint sur la vitre et au besoin, en dérangeant celle-ci, on promène, en l'avançant à droite ou à gauche, ce bateau peint et l'on juge de la meilleure place qu'il doit occuper dans le tableau.

Pour revenir à notre étude, nous dirons encore, pour ce qui concerne les cailloux du premier plan, qu'ils doivent être très étudiés au point de vue de leurs diverses colorations, parce qu'ils peuvent aussi servir à d'autres tableaux dont la composition demanderait (à l'encontre de ce que nous venons d'expliquer) qu'il soit ajouté un premier plan. C'est lorsque tout sera couvert que l'on terminera cette étude en peignant les différents blancs dégradés des vagues, dont les colorations fines et variées doivent être observées avec beaucoup d'attention ; on les exécutera avec des factures différentes et des épaisseurs de pâtes variant avec l'importance du blanc à obtenir et la valeur des plans.

Lever de lune à huit heures du soir au mois d'août. — La lune rouge. — L'effet brumeux que nous allons étudier ici n'est pas très commun en été dans les parages de Marseille. Nous n'avons pas eu le loisir de l'observer souvent, en travaillant sur le littoral de la Méditerranée. Tout au contraire cet effet est très familier aux pays normands et se produit souvent à Dieppe et à Trouville.

L'étude que montre notre planche en couleurs a été peinte à La Ciotat. Voici comment il convient de procéder pour en peindre une semblable : ayant remarqué la place et l'heure à laquelle la lune est sortie de l'horizon la veille, sachant aussi qu'elle retarde d'une demi-heure chaque jour et qu'elle se lève toujours plus à gauche le lendemain, on viendra s'installer quelque temps avant l'heure de l'effet pour être tout disposé quand il se produira. Nous avons dit qu'un petit panneau préparé foncé, était préférable pour la rapidité de l'étude des couchers de soleil et des effets de nuit, c'est ce que nous affirmons ici une fois de plus. Cependant, si on était obligé d'employer une toile blanche achetée à l'improviste, voici ce que nous avons reconnu préférable de faire : c'est la toile de *six portrait*, qu'il faut employer en la divisant également en deux parties par un trait, ce qui donne alors deux toiles marines, assez petites pour que l'on puisse les couvrir en quelques minutes et rapporter



POCHADE D'UN LEVER DE LUNE A HUIT HEURES DU SOIR AU MOIS D'AOUT



AUTRE POCHADE EXÉCUTÉE DIX MINUTES PLUS TARD

ainsi deux études du même effet que l'on peut noter rapidement dans ses transformations si diverses, à cinq minutes de distance.

Quand l'effet se produit, il faut tout d'abord faire le ton rouge de la lune et le poser immédiatement, sans s'inquiéter de la tache foncée qu'elle donne par rapport à l'apprêt blanc de la toile. Nous ne voulons pas dire de quelles couleur, on doit composer les tons de la lune, parce que les colorations varient au point de n'être jamais semblables et qu'elles se transforment de minute en minute. On remarquera cependant que la couleur rouge de cet astre est relativement d'un ton rouge-



Lever de lune.

jaune si on le compare à son reflet dans la mer qui est rouge feu au moment des dernières heures crépusculaires.

Quand les tons de la lune seront placés, il faudra les entourer des tons complémentaires du ciel brumeux qui sont violet-bleu et roux. La rapidité de l'exécution est la condition la plus importante de la réussite ; pour l'obtenir, il faut employer la couleur liquide ; beaucoup d'essence prise dans le pincelier et de larges brosses plates pour couvrir rapidement, sont les auxiliaires les plus recommandables. C'est d'ailleurs le moyen préconisé par Daubigny, avec l'emploi exclusif d'une toile ou d'un panneau apprêtés foncés. On devra se souvenir aussi que ce maître recommandait de peindre les petites toiles avec des grosses brosses.

Dès que les tons du ciel auront été placés, il sera nécessaire de peindre les montagnes dont la silhouette se découpe sur le ciel et semble à peine plus foncée que la mer. C'est alors que l'on peindra le ton local de la mer, à l'aide d'une grosse brosse, afin de couvrir le tout en quelques secondes; on remarquera, tout en ébauchant, que la dégradation des tons de la mer, oblige à faire le ton local plus clair sur le devant de l'étude et qu'il se fonce en s'éloignant. Aussitôt que la toile sera couverte, comme on ne sera pas préoccupé de réserver la partie du reflet de la lune, il faudra prendre un chiffon propre et essuyer toute cette partie pour que les tons violets ne salissent pas les tons rouges vifs que l'on viendra y placer. Pour procéder à cet enlèvement on entoure son pouce d'un chiffon propre et mince et l'on essuie la partie entièrement, dans les seconds et derniers plans; sur le premier plan (ou devant du tableau) au contraire, on ne se sert que de l'ongle recouvert du chiffon et l'on enlève seulement par place, la couleur violette, pour dessiner les parties où seront mises ensuite les rouges les plus vifs du premier plan de l'eau. Ces rouges font l'effet de petites flammes qui sortent de la mer, à cause du mouvement incessant des vagues dont la lune illumine ou éteint tour à tour les crêtes, selon qu'elles se présentent ou se retirent du plan lumineux. Pour peindre définitivement la lune et son reflet, formant le sillage lumineux qui va, par une ligne en perspective, se perdre à l'horizon, il faut examiner le rapport de ces deux lumières et les peindre en même temps; c'est ce qui démontrera que l'eau en reflétant la couleur lui donne un ton particulier, qui la colore et la fonce, quels que soient l'heure et l'effet. Le sillage de feu, qui, sur le devant de l'étude, semble vermillon pur, se colore, s'adoucit, se fond dans l'ensemble à mesure qu'il s'éloigne; c'est en observant cette diminution d'intensité que l'on donnera l'illusion et la perspective fuyante de la mer. Les tons les plus foncés qui ombrent les petites vagues seront placés ensuite, en observant la dégradation de leur vigueur et la diminution de leur volume, à mesure qu'ils s'enfoncent dans les derniers plans. C'est par les reflets gris-vert, gris-violet, gris-bleu, etc., qui éclairent le dessus des vagues (reflets qui sont causés par les tons du ciel), que l'on terminera cette étude.

Tout ce qui précède semblera compliqué alors que cela est en réalité excessivement simple, comme procédé, parce qu'il faut toujours une longue et minutieuse description pour expliquer la chose la plus ordinaire, mais quand on aura peint chez soi d'abord, en copiant la planche en couleur, on aura vite compris, que tout cela est d'une facilité extrême quant aux moyens. Pour ce qui est de bien peindre un tel effet, c'est affaire de tempérament, de goût, de sentiment, de délicatesse d'œil, etc., et, à cet égard, nos conseils seraient impuissants; c'est ici que le don est nécessaire, ce ne sont pas les procédés qui font l'artiste.



Paysages maritimes ; plein soleil. — Les paysages maritimes, c'est-à-dire les motifs de paysage que l'on voit aux bords de la mer, soit en Provence ou en Normandie, sans être classés comme paysages ou comme marines, n'en sont pas moins intéressants ; en tant que motif, ils offrent même souvent un intérêt très grand par la diversité des éléments que le peintre peut réunir pour donner de l'intérêt à ses compositions.

La planche hors texte (p. 43), représente une vue du port de la Ciotat. Quoique ce paysage maritime ne soit pas le type de ceux qui offrent le plus de ressources pour le peintre, on voit déjà tout ce qu'il comporte d'éléments divers dont il pourra tirer parti. Les murailles au soleil seront déjà suffisantes pour fournir un sujet d'études et d'observations sans nombre. Les rochers et surtout la transparence des eaux du premier plan, aux tonalités étranges, feront encore l'objet d'études diverses et captivantes. La mer si variable et si changeante, les bateaux de toutes dimensions, depuis le canot de promenade jusqu'aux transatlantiques, aux torpilleurs et même aux cuirassés qui passent au large, tout peut se peindre dans ces sortes de tableaux ou d'études. C'est pour cela que les paysagistes, qui vont travailler dans le Midi deviennent tous, plus ou moins peintres de marines.

Allègre a peint une vue du port de Marseille, aux tonalités chaudes et claires du plein soleil à la fin de la journée, qui a obtenu un beau succès parmi les artistes et qui est actuellement une des plus intéressantes toiles du musée de Marseille. Nous pourrions citer un grand nombre d'artistes qui ont peint de belles études et de superbes tableaux sans quitter la France ; mais, parmi les peintres qui ont obtenu la plus grande puissance de lumière en peignant le Midi, paysages et marines, il faut citer d'abord Gagliardini, qui, chaque année nous montre au Salon des tableaux éblouissants. Ce mot n'est certainement pas trop fort, car l'artiste obtient une telle intensité de clarté et de vibrations lumineuses que tout ce que l'on voit ensuite semble terne et gris. Nous avons pensé que les jeunes peintres prendraient un réel intérêt à savoir ce que ce Maître croit utile de recommander aux artistes qui débutent et nous allons donner copie d'une lettre fort intéressante qu'il a bien voulu nous écrire.

On pensera peut-être que Gagliardini, étant avant tout un paysagiste, sa place dans notre ouvrage eût semblé plus indiquée dans la partie précédente. A cela, nous répondrons que ce maître est aussi fort préoccupé de la mer et des bateaux et que ses paysages maritimes étant en quelque sorte le trait d'union qui relie le paysage aux marines, sa place nous a paru indiqué ici. Voici sa lettre :

« Volontiers je vous donnerais mon avis sur l'enseignement de notre art, mais j'ai peur qu'il choque un peu les croyances répandues.

« Et tout d'abord, je nie que la transmission des formules et des procédés soit utile. N'est-ce pas le sentiment qu'il faut développer chez un commençant, et pour cela que sert la connaissance de tel ou tel moyen, de tel ou tel expédient ? en quoi la technique est-elle bien nécessaire ?

« Un artiste avec beaucoup de mal et beaucoup de temps se crée une vision, dirige ses aspirations, trouve ses vraies préférences, arrive à n'obéir qu'à ses sincères enthousiasmes ; cela finit par former un savoir individuel, mais ce savoir ne saurait et d'ailleurs ne doit pas se transmettre.

« Il importe donc de recommencer tout uniment ce travail sur autrui ; de consulter la nature et les dons particuliers de ceux dont nous avons la direction, et de créer ainsi de toutes pièces, avec soin et patience autant de personnalités.

« Tout débutant, n'arrive-t-il pas à l'atelier avec un tempérament déjà formé, un esprit attiré vers telle manifestation de la nature plutôt que telle autre ? C'est au maître à démêler tout cela, et avec quel tact et quelle sollicitude ! Sera-t-il tendre ou violent, ce néophyte ? aimera-t-il la synthèse ou bien l'analyse ? En peinture et en musique, il y a ceux qui chantent haut, et ceux qui séduisent avec une douce voix et des larmes dans cette voix. Il y a aussi ceux qui disent avec esprit, sans autre chose. Quand on n'est pas le phénix aux belles couleurs, on peut se contenter d'être un suave rossignol et de chanter la nuit et les étoiles, à moins qu'on ne soit tout simplement l'alouette dont parle Corot. On chante alors comme celle-ci le soleil, les arbres, l'infini à sa manière. Mais il faut deviner le chemin qui nous est ouvert, où nous nous sentons poussés, dût-il être un calvaire.

« Et gare aux écarts, au jardin du voisin ! gare aussi à l'école buissonnière !

« Il est si facile de s'égarer, même avec délices, à travers les routes les plus fausses. Tout ce qui nous plaît, ne nous paraît-il pas la vérité même, — ce qui est cité surtout — et qui n'a pas confondu souvent la facilité acquise avec le vrai progrès ? On se croit en passe de devenir un artiste et l'on n'est qu'un artisan plus habile, voilà tout.

« C'est pourquoi le maître doit habituer l'élève à ne pas se satisfaire aisément, à aller de lui-même au-devant des difficultés, avec une âme valeureuse, à monter à l'assaut de toutes les qualités, les unes après les autres, sans jamais se rebuter. Il doit payer chèrement la moindre acquisition et savoir quelles épines sont le prix de nos jouissances.

« C'est si haut l'idéal, même celui d'un simple paysagiste ! Toujours il lutte contre lui, contre son métier, jusqu'à ce qu'il en ait un bien conforme à sa manière de voir et de sentir, une écriture personnelle,

propre à exprimer le mieux et le plus rapidement sa pensée. Mais encore les obstacles se dressent-ils sous son pinceau ; il faut vaincre la matière, cette lourde matière avec laquelle, on doit reproduire des choses si subtiles, la fluidité d'un ciel, la limpidité des eaux, de l'atmosphère, de la lumière, la rosée, et les perles qui brillent sur la vieille croûte terrestre et la font étinceler à nos yeux.

« Je ne parle pas des mauvais tours que les changements incessants du temps jouent au malheureux peintre, à cet emballé qui accourt à heure fixe chercher une chose qui fait battre son cœur, qui est sa vie et qu'il ne retrouve pas toujours ! Le moindre vent suffit à tout disperser ; la pluie détrempe les terrains, effondre les plans, saccage le modèle. Ailleurs, c'est l'herbe longue, les fleurs que de bon matin, la palette toute fraîche, on vient peindre, plein d'entrain : Hélas ! une faulx plus matinale encore a fait litière de ces moissons, parfois de ces brindilles où s'était accrochée notre folle espérance !

« Vous connaissez ces tourments comme moi ; comme cela gâte la volupté de notre art !

« On passe sa vie à grogner. Quand ce n'est pas contre le temps, c'est contre soi. Elle est courte la minute qui nous est laissée pour nous exprimer. On n'a rien dit et l'on sent que l'on est condamné. La nature est sévère, la moindre faute est expiée. Est-ce toujours sans le savoir d'ailleurs que nous sommes au-dessous de notre tâche ? Mais le moyen de faire mieux ? Quel est le maître qui nous l'enseignera ? Ce dernier ne peut que nous montrer la route et nous dire : Marche ! lorqu'il nous sent aguerri quelque peu.

« Et alors le débutant de marcher et de sentir la joie, la bonne joie, du début, transformée dès les premiers pas en une espèce de voluptueux supplice, comme nous, sous le cilice, le néophyte se frappe la poitrine, il s'accuse, il est torturé des nobles peines qui sont notre existence et dont on meurt un beau jour, simplement. Et moi-même qui ai beaucoup joui, beaucoup souffert, c'est probablement par là que je finirai.

« Du moins, ce ne sera pas sans avoir dit combien je me sens loin du but que je pensais atteindre. Et si vous rendez cette confession publique, mon cher ami, peut-être aidera-t-elle, à mon absolution.

« GAGLIARDINI. »

La lettre qu'on vient de lire, donne un aperçu des tourments dont souffrent les artistes ; elle fera entrevoir à ceux qui la liront, de quelle cuirasse de patience résignée il faut s'armer pour le combat artistique. Mais toutes ces souffrances deviennent légères à qui a foi en son art et a reçu le don en naissant. Ceux qui n'ont pas obtenu ce don divin, qui

n'ont pas *la bosse*, comme dit Topffer, se rebutent aux premiers pas. L'aridité du chemin et les difficultés à surmonter les effraient, aussi ont-ils raison d'abandonner une carrière dans laquelle ils ne sont pas destinés à triompher. L'artiste au contraire persévère, rien ne le rebute, les insuccès le stimulent ; plus le but lui échappe, plus il veut l'atteindre ; il y laisse ses illusions, il y use sa jeunesse, il y perd sa santé, il y perdra la vie sans avoir connu les jouissances matérielles qui sont données aux autres hommes et que tous ambitionnent. Que lui importe, s'il parvient à exprimer et à communiquer à d'autres la sensation qu'il a éprouvée devant la nature.

On a vu que Gagliardini, tout en niant l'utilité de la transmission des procédés, reconnaît les bienfaits d'une direction éclairée. C'est une question d'ailleurs sur laquelle tous les artistes sont d'accord. Mais voici un passage que nous empruntons au beau livre de Fromentin le peintre orientaliste, qui avait, comme on sait, un égal talent de littérateur et de peintre.

Dans *les Maîtres d'autrefois*, — tel est le titre d'un ouvrage trop connu pour que nous en parlions davantage — ; voici ce que dit l'auteur sur le sujet qui nous occupe :

« Il faudrait étudier la palette hollandaise, en examiner la base, les ressources, l'étendue, l'emploi, savoir et dire pourquoi elle est réduite, presque monochrome et cependant si riche en résultats, commune à tous et cependant si variée, pourquoi les lumières y sont étroites, les ombres dominantes, quelle est la loi la plus ordinaire de cet éclairage à contresens des lois naturelles, surtout en plein air ; et il serait intéressant de déterminer combien cette peinture de toute conscience contient d'art, de combinaisons, de parti pris nécessaires presque toujours d'ingénieux systèmes.

« Viendrait enfin le travail de la main, l'adresse de l'outil, le soin, l'extraordinaire soin, l'usage des surfaces lisses, la minceur des pâtes, leur qualité rayonnante, leur miroitement de métal et de pierres précieuses. Il y aurait à chercher comment ces maîtres excellents divisaient les opérations du travail, s'ils peignaient sur fonds clairs ou sombres, si, à l'exemple des primitives écoles, ils coloraient dans la matière, ou par-dessus ? — Van Goyen, Wynants avaient dès le début du siècle fixé certaines lois. Les leçons s'étaient transmises de maîtres à élèves et pendant cent ans, sans nul écart, ils ont vécu sur ce fond-là.

. . . .

« La vérité qui nous mettrait tous d'accord, reste à démontrer ; elle consisterait à établir : qu'il y a dans la peinture, un métier qui s'apprend et par conséquent peut et doit être enseigné, une méthode élémentaire qui également peut et doit être transmise ; — Que ce métier et cette méthode sont aussi nécessaires en peinture que l'art de bien dire et de bien

écrire pour ceux qui se servent de la parole ou de la plume, — qu'il n'y a nul inconvénient à ce que ces éléments nous soient communs ; — Que prétendre se distinguer par l'habit quand on ne se distingue en rien par la personne est une pauvre et vaine façon de prouver qu'on est quelqu'un! Jadis, c'était tout le contraire et la preuve en est dans la parfaite unité des écoles, où le même air de famille appartient à des personnalités si distinctes et si hautes. Eh bien, cet air de famille leur venait d'une éducation simple, uniforme bien entendue, et, comme on le voit grandement salutaire ; or, cette éducation, dont nous n'avons pas conservé une seule trace, quelle était-elle ?

« Voilà ce que je voudrais qu'on enseignât et ce que je n'ai jamais entendu dire, ni dans une chaire, ni dans un livre, ni dans un cours d'esthétique, ni dans les leçons orales. Ce serait un enseignement professionnel de plus à une époque où presque tous les enseignements professionnels nous sont donnés, excepté celui-là . . . .

. . . .

« Trouvez-vous qu'ils colorent bien tout en colorant l'un plutôt en gris, l'autre plutôt en brun, ou en or sombre ? Et jugez-vous que leur coloris n'a pas plus d'éclat que le nôtre, tout en étant plus sourd, plus de richesse, tout en étant plus neutre, plus de puissance et de beaucoup, tout en contenant moins de forces visibles ?

« Quand, par hasard, vous apercevez dans une collection ancienne un tableau de genre moderne, fût-il des meilleurs et sous tous les rapports les plus fortement conçus, passez-moi le mot, c'est quelque chose comme une image, c'est-à-dire une peinture qui fait effort pour être colorée et qui ne l'est point assez, pour être peinte et qui s'évapore, pour être consistante et qui n'y parvient pas toujours ni par sa lourdeur quand elle est épaisse ni par l'émail de ses surfaces lorsque par hasard elle est mince. A quoi cela tient-il ? car il y a de quoi consterner les hommes d'instinct, de sens et de talent qui peuvent être frappés de ces différences ?

« Sommes-nous beaucoup moins doués? peut-être! moins chercheurs ? tout au contraire ! Nous sommes surtout moins bien élevés.

. . . .

« On dirait que l'art de peindre est depuis longtemps un secret perdu et que les derniers maîtres tout à fait expérimentés qui le pratiquèrent en ont emporté la clé avec eux. Il nous la faudrait! on la demande, personne ne l'a plus ; on la cherche, elle est introuvable. Il en résulte qne l'individualisme des méthodes n'est à vrai dire que l'effort de chacun pour imaginer ce qu'il n'a point appris; que dans certaines habiletés pratiques on sent les laborieux expédients d'un esprit en peine ; et que presque toujours la soi-disant originalié des procédés modernes cache au fond d'incurables malaises. Voulez-vous avoir une idée des investigations de

ceux qui cherchent et des vérités que nous mettons au jour après de longs efforts? Je n'en donnerai qu'un exemple.

« Notre art pittoresque, genre historique, genre paysage, nature-morte, s'est compliqué depuis quelque temps d'une question fort à la mode et qui mérite en effet de nous occuper, car elle a pour but de rendre à la peinture un de ses moyens d'expression les plus délicats et les plus nécessaires. Je veux parler de ce qu'on est convenu d'appeler les *valeurs*.

« On entend, par ce mot d'origine assez vague, de sens obscur, la quantité de clair ou de sombre qui se trouve contenue dans un ton. Exprimée par le dessin et par la gravure, la nuance est facile à saisir. Tel noir aura, par rapport au papier qui représente l'unité de clair, plus de valeur que tel gris. Exprimée par la couleur, c'est une abstraction non moins positive, mais moins aisée à définir. Grâce à une série d'observations d'ailleurs peu profondes et par une opération analytique qui serait familière à des chimistes, on dégage d'une couleur donnée cet élément de clair ou d'obscur qui se combine avec son principe colorant et scientifiquement on arrive à considérer un ton sous le double aspect de la couleur et de la valeur, de sorte qu'il y a dans un violet, par exemple, non seulement à estimer la quantité de rouge et de bleu qui peut en multiplier les nuances à l'infini, mais à tenir compte aussi soit de l'unité claire, soit de l'unité sombre.

« L'intérêt de cet examen est celui-ci : une couleur n'existe pas en soi, puisqu'elle est, comme on le sait, modifiée par l'influence d'une couleur voisine. A plus forte raison n'a-t-elle en soi ni vertu, ni beauté. Sa qualité lui vient de son entourage, ce qu'on appelle aussi ses complémentaires. On peut ainsi, par des contrastes et des rapprochements favorables, lui donner des acceptions très diverses. Bien colorer, je le dirai plus expressément ailleurs, c'est ou connaître ou bien sentir d'instinct la nécessité de ces rapprochements ; mais bien colorer, c'est en outre et surtout savoir habilement rapprocher les valeurs des tons. Si vous ôtiez d'un Véronèse, d'un Titien, d'un Rubens, ce juste rapport des valeurs dans leur coloris, vous n'auriez plus qu'un coloriage discordant, sans force, sans délicatesse et sans rareté. A mesure que le principe colorant diminue dans un ton, l'élément valeur y prédomine. S'il arrive comme dans les demi-teintes ou toute couleur pâlit, comme dans les tableaux de clair-obscur outré où toute nuance s'évanouit, comme dans Rembrandt par exemple, où quelquefois tout est monochrome, s'il arrive, dis-je, que l'élément coloris disparaisse presque absolument, il reste, sur la palette, un principe neutre, subtil et cependant réel, la valeur pour ainsi dire abstraite des choses disparues, et c'est avec ce principe négatif, incolore, d'une délicatesse infinie , que se font quelquefois les plus rares tableaux.

« Ces choses terribles à énoncer en français et dont vraiment l'exposition n'est permise que dans un atelier et à huis clos, il m'a fallu le dire, puisque sans cela je n'aurais pas été compris.

. . . .

« Je vous dirai également à quel observateur sagace les paysagistes contemporains doivent les meilleures leçons qu'ils aient reçues ; comment par une grâce d'état charmante, Corot, cet esprit sincère, simplificateur par essence, eut le sentiment naturel des valeurs en toutes choses, les étudia mieux que personne, en établit les règles, les formula dans ses œuvres et en donna de jour en jour des démonstrations plus heureuses.

« C'est là désormais le principal souci de tous ceux qui cherchent depuis ceux qui cherchent en silence jusqu'à ceux qui cherchent plus bruyamment et sous des noms bizarres. La doctrine qui s'est appelée *réaliste* n'a pas d'autre fondement sérieux qu'une observation plus saine des lois du coloris. Il faut bien se rendre à l'évidence et reconnaître qu'il y a du bon dans ces visées et que si les réalistes savaient plus et peignaient mieux, il en est dans le nombre qui peindraient fort bien. Leur œil en général a des aperçus très justes, leurs sensations sont particulièrement délicates, et, chose singulière, les autres parties de leur métier ne le sont pas du tout. Ils ont une des facultés les plus rares, ils manquent de ce qui devrait être le plus commun si bien que leurs qualités, qui sont grandes, perdent leur prix pour n'être pas employées comme il faudrait, qu'ils ont l'air de révolutionnaires parce qu'ils affectent de n'admettre que la moitié des vérités nécessaires et qu'il s'en faut à la fois de très peu et de beaucoup qu'ils n'aient strictement raison. »

Peut-on admettre que le professeur soit nuisible au débutant et que les lois si complexes de l'art de la peinture puissent être devinées, sans l'aide de conseils savants ? Ce n'est pas l'avis de tous ceux auxquels nous avons adressé cette question, et l'on voit qu'Eugène Fromentin vient encore appuyer, de sa double autorité de peintre et d'écrivain, la théorie que nous soutenons ici avec l'aide des grands artistes dont nous avons déjà publié les lettres dans les parties précédentes et dont l'opinion sera encore invoquée par nous dans les parties suivantes.

Avant de reprendre nos conseils, nous voulons encore citer ces quelques lignes puisées à la même source parce qu'elles sont un argument de plus en faveur de notre thèse.

Après avoir dit tout ce qui lui prouve que les Hollandais avaient eu le souci des valeurs, des colorations et du clair-obscur à un égal degré, Eugène Fromentin continue en ces termes :

« La différence qui les sépare des tentatives modernes est celle-ci : de leur temps, on n'attachait au clair-obscur un grand prix et un grand sens que parce qu'il paraissait être l'élément vital de tout art bien conçu.

Sans cet artifice, où l'imagination joue le premier rôle, il n'y avait pour ainsi dire plus de fiction dans la reproduction des choses, et partout, l'homme s'absentait de son œuvre, ou du moins n'y participait plus à ce moment du travail où sa sensibilité doit surtout intervenir. Les délicatesses d'un Metzu, le mystère d'un Pierre de Hooch, tiennent, je vous l'ai dit, à ce qu'il y a beaucoup d'air autour des objets, beaucoup d'ombre autour des lumières, beaucoup d'apaisements dans les couleurs fuyantes, beaucoup de transpositions dans les tons, beaucoup de transformations purement imaginaires dans l'aspect des choses, en un mot, le plus merveilleux emploi qu'on ait jamais fait du clair-obscur, en d'autres termes aussi, la plus judicieuse application de la loi des valeurs.

« Aujourd'hui, c'est le contraire. Toute valeur un peu rare, toute couleur finement observée semble avoir pour but d'abolir le clair-obscur et de supprimer l'air. Ce qui servait à lier, sert à découdre. Toute peinture dite originale est un placage, une mosaïque. L'abus des rondeurs inutiles a jeté dans l'excès des surfaces plates, des corps sans épaisseur. Le modelé a disparu le jour même où les moyens de l'exprimer semblaient meilleurs et devaient le rendre plus savant ; en sorte que ce qui fut un progrès chez les Hollandais est pour nous un pas en arrière, et, qu'après être sortis de l'art archaïque, sous prétexte d'innover encore, nous y revenons. — Que dire à cela ? Quel est celui qui démontrera l'erreur où nous tombons ? De claires et frappantes leçons, qui les donnera ?

« Il y aurait un expédient plus sûr : faire une belle œuvre qui contînt tout l'art ancien avec l'esprit moderne, qui fut le dix-neuvième siècle et la France, ressemblât trait pour trait à un Metzu, et ne laissât pas voir qu'on s'en est souvenu. »

Ces arguments nous semblent de nature à tenter toutes les exigences, et nous souhaitons, avec Eugène Fromentin, que le Messie qu'il a désiré ne se fasse pas longtemps attendre, quoiqu'il nous paraisse chimérique de l'espérer. Nous vivons à une époque prosaïque où l'idéal des masses, artistiques ou autres, est la liberté en toutes choses, liberté de pensée, liberté d'agir. Plus d'entrave, tel est le cri proféré par tous. Ni Dieu, ni maître est la formule anarchiste qui envahit peu à peu toutes les classes de la société et les artistes n'y échappent pas plus que les autres. Quelques-uns se figurent que le maître est l'entrave qui arrête l'essor des talents naissants, et comme ils veulent avant tout faire nouveau, ils prêchent l'abolition des formules et du métier. S'ensuit-il qu'on fera bien ? Dans tous les cas, on y perdra beaucoup d'années et chacun s'en allant au hasard des rencontres en suivant le chemin qui l'amuse le plus sans autre souci que de trouver du nouveau, tout le monde court grand risque de se perdre.

Nous retenons toutefois ce passage de la lettre de Gagliardini :

PAYSAGE MARITIME : PLEIN SOLEIL A LA CIOTAT

« Quel est le maître qui nous l'enseignera ? (le métier) ce dernier ne peut que nous mettre quelques armes à la main, nous montrer la route et nous dire : « Marche ! » lorsqu'il nous sent aguerri quelque peu. »

C'est le but que nous nous sommes proposé en écrivant cet ouvrage, le reste doit s'acquérir avec le travail et l'étude constamment, approfondie de la nature dans ses multiples transformations.

Revenons maintenant à notre démonstration.

Pour peindre un paysage maritime comme celui que montre notre grand dessin placé page 42, paysage que l'on rencontre d'ailleurs à chaque pas, tout le long du littoral de la Méditerranée, voici ce qu'il convient de faire : commencer avant tout par dessiner les lignes principales qui construisent le paysage. On remarquera que pour tel sujet, vu d'une route en terrasse assez élevée au-dessus de la mer, il est nécessaire d'employer le format de toile *Portrait*, c'est-à-dire carré.

La mer, vue à cette hauteur, montre des premiers plans très étendus que la transparence de l'eau rend extrêmement intéressants à peindre et qu'il est nécessaire d'étudier avec soin parce qu'ils seront appelés à servir souvent. Nous ne dirons pas ici ce que l'on a lu sur la manière d'établir les proportions et le dessin d'un paysage, on trouvera ces renseignements dans la partie précédente.

Le dessin bien établi et les valeurs déjà indiquées par l'encre de Chine, il faudra commencer par peindre le ciel en préparant les tons chauds, violet rose, rose doré et bleus. Nous pensons qu'il est inutile de dire exactement avec quelles couleurs ces tons doivent se composer parce qu'il faudrait alors dire aussi dans quelles proportions les mélanges doivent se faire ; cela est d'ailleurs impossible, car les couleurs achetées chez différents fabricants n'ont pas toutes les mêmes qualités colorantes, et surtout parce que les mêmes tons peuvent souvent s'obtenir par des combinaisons de mélanges différents. Toutefois, nous pouvons conseiller l'emploi de l'ocre rouge, du vermillon ou de la mine orange, à la condition de n'employer dans les mélanges que *le blanc de zinc*, pour que les couleurs ne noircissent pas. Le bleu d'outremer, la laque de garance et le vert émeraude pourront aussi être employés pour les tons bleus du ciel. Le cobalt peut également servir de base aux tons bleus du ciel ; quant au bleu de Prusse, il serait difficile de s'en servir pour les tons bleus d'un ciel semblable ; le bleu minéral n'est pas non plus d'une grande utilité en pareil cas, ce sont d'ailleurs des couleurs dont on ne doit user qu'avec une grande réserve et qu'il est même préférable de retirer de la palette quand on travaille dans le midi.

Les tons violets roses du bas du ciel doivent être placés en premier et montés de valeur jusqu'à ce que les tons clairs des rochers semblent lumineux ; pour s'en assurer, on aura soin de poser quelques notes jaunes

très colorées qui serviront de guide. Quand les tons roses et violets auront été peints dans le bas du ciel, on y ajoutera les tons bleus en martelant le tout dans une sorte de mosaïque qui donnera la sensation de l'air et du miroitement de la lumière; on peut aussi, quand le ciel semble terminé, passer un coup de couteau-truelle sur le bas du ciel, à l'endroit où il touche les montagnes du fond ; cette opération ajoute beaucoup de perspective aérienne quand elle est exécutée adroitement en ne laissant rien voir du procédé.

Les montagnes se peignent ensuite en commençant par les plus lointaines qui sont bleues et violettes, puis on peint les autres en plaçant d'abord un ton gris violet sur lequel on ajoute le ton local qui est gris-vert. Ayant ainsi préparé les fonds il sera facile de juger si la valeur générale est bien en rapport avec le ciel ; si ce résultat est obtenu, on place alors le ton bleu-violet de la mer et l'on termine ensuite les montagnes en peignant les tons jaunes du terrain et des grèves qui font une ligne claire au bord de la mer. En peignant ensuite les maisons blanches dont on observe l'ombre et la lumière, ainsi que les terrains qui se dessinent par des ombres et des tons gris verts de différentes colorations, on terminera cette partie du tableau, qui n'est pas la plus intéressante, mais qui offre d'assez grandes difficultés pour qu'elle soit bien à son plan dans l'étude.

Les tons bleus, violets et verts qui composent l'ensemble de la mer se peindront ensuite jusqu'à la partie verte du premier plan. On peut employer à cet effet, la brosse plate, très douce ou le pinceau de martre en employant peu de couleur et en ne mettant d'abord que des tons à plat sans rien modeler. C'est alors que l'on placera les tons si chauds, jaunes rouges ou bruns qui dans l'eau, sont les reflets des rochers et des murailles; ces tons sont reliés par des violets qui les font passer et les harmonisent, les soudent, les fondent avec les tons bleus et verts.

Ces tons jaunes devront être peints très liquides, afin d'être bien transparents et de ne pas avancer sur le premier plan. Toute la mer, depuis le fond qui est fermé par les montagnes jusqu'au rocher de premier plan qui émerge de l'eau, pourra alors être terminée en y ajoutant les détails qui la rident et la modèlent à sa surface ; il suffira pour cela de placer les ombres de ces rides et les lumières très douces qui les accompagnent. Ces lumières sont grises et violettes; elles seront très faciles à exécuter au moyen du pinceau à filets, pour les plus fines, et d'un pinceau de martre plat pour les plus grosses.

Tout ceci terminé, on peindra les rochers, en commençant par les parties dans l'ombre qui sont grises, violettes, brunes, roses et bleues. Les colorations rouges et jaunes des parties lumineuses s'ajouteront ensuite et devront être exécutées avec des empâtements très vigoureux, pour donner une solidité, qui fasse paraître la mer transparente et fluide; les

grandes lumières que l'on ajoutera alors sur les murailles et la construction en tourelle du réservoir termineront la partie du rocher.

Pour exécuter tout cela habilement, il faudra préparer la palette de façon à ce que tous les tons soient malléables ainsi que le blanc; pour y parvenir, il suffira d'ajouter dans chaque ton quelques gouttes d'huile de lin et de bien les assouplir au moyen du couteau à palette.

C'est par les tons verts des arbres et les terrains qui se trouvent au-dessus de la muraille que l'on continuera ensuite, en observant combien le violet joue un grand rôle dans les ombres, et c'est en peignant les arbres les plus grands que l'on terminera cette importante partie de l'étude. Ces arbres sont des pins maritimes très aérés; il faudra s'efforcer d'obtenir la puissance de leurs valeurs et la coloration de leurs lumières sans avoir recours à des empâtements qui les feraient paraître lourds, en un mot, il faut les peindre avec peu de couleur et ne mettre que quelques accents plus épais dans les parties éclairées.

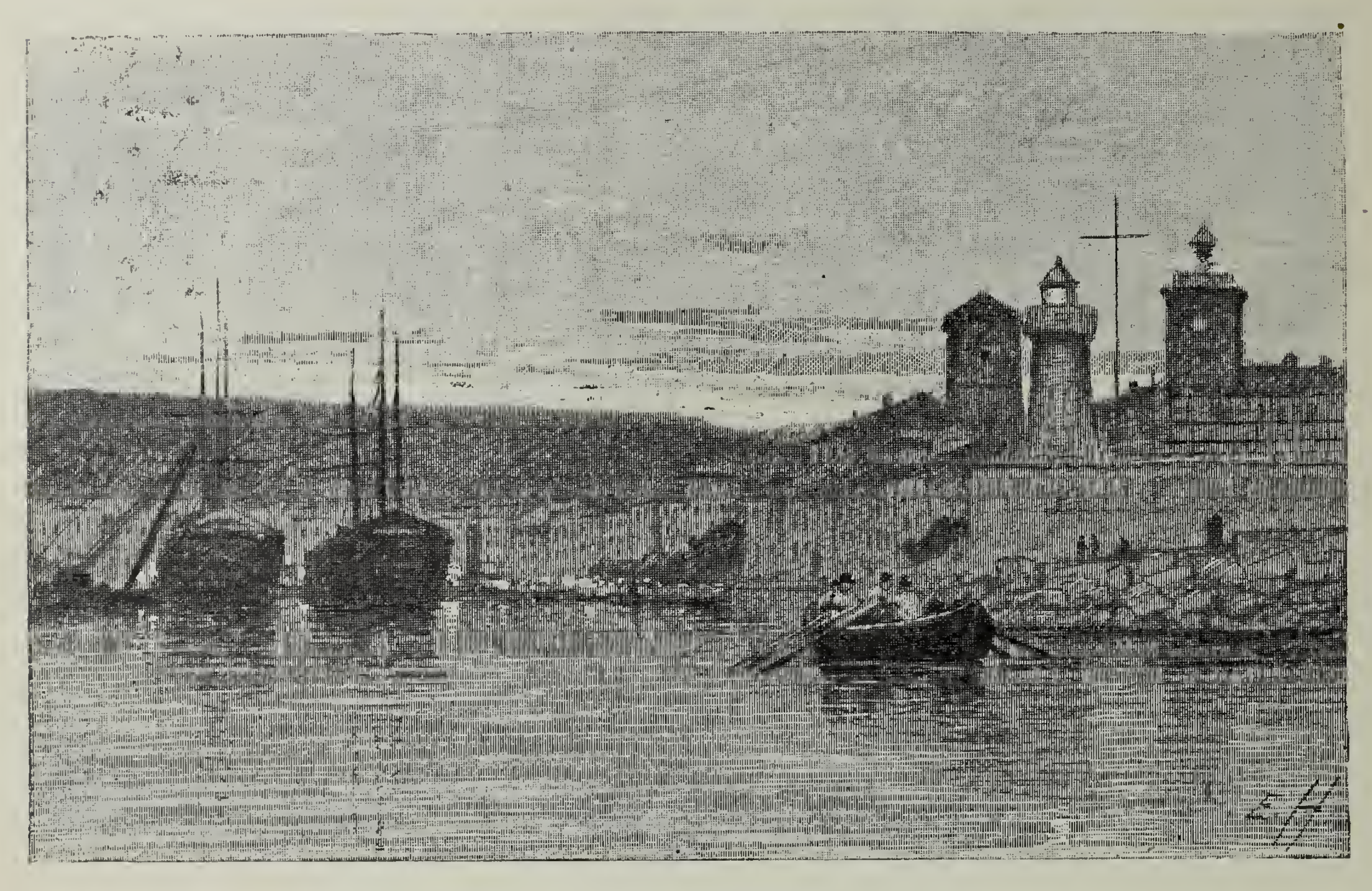
Le premier plan de l'eau qui reste à peindre terminera cette étude. Les rochers vus au fond de la mer seront dessinés et peints par des tons chauds dans lesquels le violet foncé, l'ocre rouge, la terre de Sienne naturelle et brûlée seront les couleurs les plus employées. Toutes ces parties peuvent se peindre d'un seul ton local, mis en glacis très liquide, dans lequel on retaillera les formes des rochers, en dessinant leurs ombres après avoir peint les tons verts clairs du sable et les parties violettes et brunes des herbes maritimes. Pour finir, il ne restera plus qu'à placer les rides de l'eau qui forment des lignes courbes, claires et transparentes, rayant l'eau dans une forme opposée à celle des rochers. C'est avec le pinceau à filets que l'on obtiendra ces lignes parallèles qui seront mises sobrement, afin de ne pas trop occuper l'intérêt de l'exécution et laisser le regard se fixer au milieu du tableau.

Les barques de pêche qui passent peuvent être saisis en croquis, au moyen des taches de couleur qui les caractérisent ; il est même urgent de faire ces indications, qui pourront servir de renseignements aux points de vue de la couleur et des proportions relatives. Nous dirons plus loin comment on doit peindre les études de bateaux.

Paysages maritimes ; soleil couchant dans le port de La Ciotat. — Les effets de soleil couchant, de crépuscule, de lever de lune et tous les effets nocturnes en général, font des tableaux toujours intéressants par le nouveau, l'imprévu et surtout le vague mystérieux de certaines choses que l'imagination peut traduire à sa fantaisie.

Dans un port, si petit qu'il soit, il y a moins de silence et d'ombres troublantes que dans la campagne où tout bruit cesse à cette heure; chacun, rentré au logis, songe à un repos bien gagné. Quoique la vie d'un port soit moins active, à ce moment, il y a néanmoins le mouvement inces-

sant des barques de pêche. A La Ciotat, on voit rentrer et sortir quantité de barques allant lever des filets ou revenant de les placer; ces barques forment des silhouettes vagues glissant sur l'eau dans un silence troublé seulement par le bruit monotone et rythmique des avirons sur le bordage.



Le port de La Ciotat (coucher de soleil).

Le dessin montre un coucher de soleil au moment où les lumières commencent à piquer des notes jaunes et rouges dans les cafés et les magasins du port de La Ciotat ; ces lumières, en se réfletant dans l'eau, donnent un charme très grand aux études, et font paraître plus imposantes encore les grandes silhouettes des transatlantiques.

Les études de ces fugitifs effets ne peuvent pas se continuer utilement chaque soir, à cause de la mobilité du ciel, de l'eau, du vent et des bateaux qui se déplacent; il faut seulement faire des petites pochades d'impressions et les terminer du coup. Pour peindre ces études, il est pratique d'employer le petit format de la boîte à pouce ou la toile de 1, de 2, de 4, ou de 6, au maximum. On trouvera d'ailleurs tous les renseignements désirables dans la partie qui traite le paysage au chapitre qui concerne le coucher de soleil, nous ajouterons seulement ici un conseil déjà donné, mais sur lequel il nous a paru utile de revenir pour qu'on en comprenne bien toute l'importance; quand on peint une telle étude, il faut exécuter en même temps le ciel et l'eau, pour que les reflets soient bien ceux du ciel que l'on a copié. Il en est de même pour les barques en mouvement, il faut s'habituer à voir le reflet dans



l'eau en même temps que la barque elle-même, puisqu'il a autant d'importance que la barque et quelquefois davantage par certains effets.

Si, après s'être exercé à peindre des pochades on désirait peindre un tableau et résumer ainsi ses observations, il faudrait procéder par un dessin un peu grand, qui précise la forme de chaque chose et mette bien en perspective les lignes des maisons, des terrains et des bateaux. Ces bateaux pourront être ensuite remplacés par d'autres, mais le dessin servira toujours à les bien proportionner.

Nous avons donné aussi tous les détails sur la manière de procéder pour ces dessins que l'on pourra faire en peinture, nous avons expliqué les avantages qu'ils ont et celui entre autres, de ne pas faire penser que l'on dessine, puisque l'on n'emploie que de la couleur. C'est un moyen excellent qui amène peu à peu l'élève à se passionner autant pour le dessin que pour la peinture.

Clair de lune; paysage maritime. — Ce motif, pris sur le port de La Ciotat, montre un effet de nuit où la lune, placée très haut, hors du cadre, répand une lumière douce éclairant vaguement toutes choses, en silhouettant les montagnes et les transatlantiques sur le ciel clair. Cet effet qu'on retrouve, à peu de choses près, chaque soir de lune, est des plus agréables à peindre, en raison de la formule vite apprise ; c'est une silhouette générale, dégradée de valeur, à mesure que les plans s'éloignent et dont la plus forte (le plus grand noir) se trouve placée au premier plan.

Le transatlantique qui est vu en entier se découpe en une silhouette noire qui repousse tous les autres plans; nous avons dit dans les parties précédentes comment on éclairait les ombres au moyen d'un noir; en voici une démonstration frappante. Le noir des cheminées, de la mâture, du bordage, de la coque et des reflets dans l'eau, forme un ensemble plus noir que toutes les autres parties du tableau, c'est ce qui donne la perspective aérienne. Pour peindre un tel effet, on s'installe dans un hôtel dont les chambres prennent le jour sur le port et l'on s'installe ainsi chez soi, très commodément, en plaçant la lumière de façon à ce qu'elle éclaire le travail sans gêner la vue. On commence par esquisser sommairement le dessin avec de la craie ou du fusain. Quand on a obtenu une mise en place satisfaisante, sur un petit panneau apprêté foncé, à l'aide d'un pinceau de martre plat un peu large, on établira les valeurs par des glacis, sans mettre aucun détail ; commençant par la montagne la plus éloignée qui se détache sur le ciel, on établit successivement toutes les valeurs en terminant par celle du reflet dans l'eau du bateau du premier plan; on prend comme point de départ, la valeur donnée par la préparation de la toile que l'on considère comme étant la valeur juste du ciel; on termine l'établissement des autres valeurs en plaçant ensuite celle de l'eau, tout en réservant la place du reflet de la lumière. Tout l'ensemble se décou-

pant en silhouette sur le ton de la préparation de la toile resté intact, on n'a plus alors qu'à placer le ton de la lumière du ciel et de son reflet dans l'eau, pour que l'effet se produise ; cela permet aussi de juger du bon aspect de l'ensemble. Cette préparation doit se faire par des glacis foncés, en observant les valeurs des plans ; il ne doit jamais entrer de blanc dans la composition de ces glacis. On peut à cet effet employer du noir pur sans y ajouter d'autres couleurs, sa couleur seule suffira par sa transparence à former un beau ton chaud formé par le ton brun de la toile. On peut aussi employer d'autres tons foncés pour cette ébauche par glacis et de préférence nous recommandons les tons violets composés de laque ordinaire et de bleu d'outremer, car il est très important que ces glacis soient faits avec un ton se rapprochant le plus possible de ceux que l'on observe à cette heure dans la nature, de façon que ce qui pourra rester visible de cette ébauche ne soit pas discordant. On terminera cette mise à l'effet par les lumières des maisons et celles des bateaux, en observant justement la place où se trouve la plus lumineuse et c'est par les reflets de ces lumières dans l'eau que l'on terminera cette ébauche.

Lorsqu'on *tient l'effet*, on cherche le ton de chaque valeur indiquée par le glacis. C'est par le ciel qu'il faut commencer l'exécution, en ayant soin de peindre l'eau en même temps pour que le reflet de la lumière soit mis à sa place et à sa valeur. On continue l'étude par les montagnes, les maisons et les bateaux les plus éloignés, et l'on termine par les bateaux du premier plan ; les détails de la mâture et des agrès se dessinant sur le ciel, se placent en finissant l'étude.

Pour qu'un semblable effet puisse être observé justement, il ne faut pas y consacrer plus de trois quarts d'heure (maximum). Moins on mettra de temps, plus on aura de chance de réussir.

Il ne faut pas se préoccuper du dessin des détails, ils ne sont que secondaires et sans importance dans cette étude ; ce qu'il est indispensable d'obtenir, c'est une coloration et des valeurs justes. Le lendemain, il sera nécessaire de faire un dessin aussi exact que possible, par le procédé que l'on préférera et parmi lesquels le dessin à la plume est le plus recommandable.

Pour nous résumer, si nous nous sommes clairement exprimé, le lecteur aura compris qu'il s'agit d'abord de faire un dessin juste de valeurs et de l'obtenir par des glacis ; c'est une sorte de dessin au fusain qui donne l'aspect général et dans lequel on place ensuite les tons dans leurs colorations respectives ; n'ayant plus qu'à colorer les valeurs que l'on a indiquées, le travail se simplifie et le résultat définitif en est toujours meilleur.

Barques de pêche ; effet de nuit. — Il faut beaucoup observer les scènes maritimes nocturnes, peindre quantité de pochades, et dessiner

BARQUE DE PÊCHE : EFFET DE NUIT

une foule de croquis, pour parvenir à formuler un ensemble qui paraisse vraisemblable.

Il est presque impossible de peindre ces scènes pittoresques si instantanées, si fugitives ; l'œil les entrevoit à peine, la pensée n'a pas eu le temps d'enregistrer le mouvement principal, que tout a changé. La lanterne qui éclairait le groupe important s'est déplacée ou éteinte, et d'une scène illuminée violemment par une flamme jaune ou rouge, noyant, en dehors de son pouvoir éclairant, tous les objets jusqu'aux hommes, aux bateaux, aux voiles et au ciel lui-même, il ne reste plus qu'une vigoureuse silhouette de voiles, de mâts et de barques, se détachant sur un ciel gris uni et clair en laissant deviner dans la vague obscurité, une foule de choses qui se confondent avec les figures.

Ces scènes de la vie des ports de mer sont parfois fort intéressantes pour les artistes ; elles sont aussi la récréation favorite de leurs soirées, car ce spectacle toujours nouveau est aussi amusant qu'il est instructif et le peintre en l'observant travaille encore sans s'en douter.

Le mieux, nous l'avons dit, serait d'habiter sur le port même, afin de pouvoir étudier à l'aise tout ce qui s'y passe ; il faudrait occuper un appartement au 1er étage, pour ne pas être obligé de voir les choses trop du dessus. Placé dans de telles conditions, on ferait une moisson abondante et on aurait des quantités innombrables de sujets de tableaux à peindre, si l'on était assez savant pour exécuter le ciel, la mer, les bateaux, les figures, les animaux enfin tout ce qui compose le décor et la vie d'un port.

Les scènes nocturnes seraient particulièrement favorisées d'une telle installation, car il serait facile alors de saisir quantité de renseignements très étudiés dont on pourrait ensuite faire des tableaux en s'installant dans le jour, sur le port même, pour dessiner les parties principales du décor : maisons, quais, bateaux, etc. Lorsque l'on n'a pas cette facilité on est obligé de se borner à des morceaux pris au hasard des endroits propices en se garantissant le mieux que l'on peut des indiscrétions de la foule. Il y a encore la ressource de travailler dans un bateau loué *ad hoc*, mais ce système offre de bien grands inconvénients, la nuit surtout, parce que, pour ne pas voir le port à l'envers et assister aux scènes maritimes à rebours, on ne peut que s'amarrer au quai et voir tout de profil, avec l'ennui de la foule qui stationne au-dessus de soi pour regarder travailler le parisien qui s'amuse, ou tout au moins qui amuse le public. Puis il y a l'inconvénient de l'eau sans cesse en mouvement, des bateaux que l'on déplace et qui obligent l'artiste à se déplacer lui-même, bref, mille choses taquines qui font abandonner le travail.

Le dessin représente des barques de pêche, vues par un effet de nuit, sur le quai du Polet à Dieppe. Tout ce qui a été dit dans la partie précédente et beaucoup dans celle-ci, ne pourrait qu'être répété ici, nous sommes donc obligé de terminer là nos conseils sur ces effets, cepen-

dant si intéressants pour ne pas abuser de la patience des lecteurs qui nous suivent attentivement.

La mer vue d'un bois de pins maritimes. Effet du soir. — Ce paysage maritime que l'on rencontre à chaque promenade dans les régions qui avoisinent la Méditerranée fournit aux peintres des effets pittoresques et des motifs de tableaux dont la variété est inépuisable.

Notre dessin représente un de ces motifs, éclairé le soir par les derniers rayons du soleil couchant. A cette heure, si fertile pour la peinture, dans cette partie de la région d'Antibes, on observe principalement des colorations d'une puissance extraordinaire qui font tout à la fois, la joie et le désespoir des peintres coloristes. Ce qui les déconcerte surtout c'est la douceur et la finesse des ombres, qui accompagnent les puissantes colorations de la lumière à cette heure ; aussi est-il nécessaire, pour réussir à peindre ce genre d'effet, de posséder la science harmonique basée sur la loi des tons complémentaires. Cette science seule permet de peindre des tons lumineux et des ombres transparentes, en dispensant le peintre de forcer la valeur des ombres, c'est-à-dire de les peindre très noires et sans air, pour servir de repoussoir aux lumières, ce qui est contraire à l'harmonie générale, enlève toute lumière et donne à la peinture l'aspect de vieux tableaux. L'école impressionniste possède d'une manière indiscutable la science de peindre l'air et la lumière ; c'est une qualité de premier ordre que tous les peintres devraient s'assimiler, puisqu'elle donnerait une si haute valeur à leurs œuvres en les complétant.

Dans l'étude qui nous occupe, les parties des lumières et les parties d'ombres sont bien tranchées et sans équivoque, même pour le peintre débutant, peu habitué à voir l'ensemble d'un effet ; c'est ce que l'on nomme, en termes d'atelier, un effet bien écrit.

Tout le paysage dans l'ombre se silhouette sur le ciel et sur la mer, seul un coup de soleil éclairant un groupe de pins vient mettre un effet très vif dans le tableau, colorant les arbres d'une note jaune et harmonieuse entre le ciel violet-rose et bleu-vert et les arbres de premier plan dont l'ensemble est violet et vert.

Pour peindre un motif et un effet de ce genre, il y a deux manières de procéder, selon que l'on veut faire soit une pochade de tons, soit une étude sérieuse. On sait que pour obtenir la facilité de continuer une étude pendant plusieurs séances, il est indispensable, de commencer par établir un dessin dont les proportions soient bien étudiées. Dans une pochade, au contraire, un dessin trop arrêté gênerait la rapidité de la notation des tons, en entravant la liberté, le vagabondage du pinceau, s'il est permis de s'exprimer ainsi. Ces deux genres d'études doivent être pratiqués tour à tour par le jeune peintre car il est indispensable de pouvoir exécuter avec la même facilité l'une et l'autre.

L'étude se fera en employant les procédés que nous avons indiqués pour la mise en place et le dessin à l'encre de Chine, puis on ébauchera l'ensemble au moyen de l'aquarelle à l'huile dont nous avons donné l'emploi et qui est indispensable ici, en raison du peu de durée de l'effet.

On sait qu'il ne faut jamais exécuter une partie de l'étude sans examiner en même temps tout l'ensemble. — C'est pour cela qu'il est indispensable d'ébaucher toute l'étude avant de chercher les tons très



La mer; sous-bois de pins maritimes.

exactement. Cela permet alors de se renseigner sur les colorations à trouver, en aidant les recherches par des accompagnements momentanément suffisants, qui, démontrent les corrections à faire pour trouver les tons définitifs, tout en facilitant l'exécution.

Quand on reprend l'étude on commence par peindre le ciel en le mosaïquant d'une foule de tons roses, violets tendres, bleu-vert, etc., selon ce que l'on observera dans la nature. L'ébauche a montré que les silhouettes des pins en plein soleil, sont légèrement plus foncées que le ciel, mais si le ciel semble clair, il est nécessaire d'observer que les voiles blanches et rouges, quoique très colorées par le soleil, s'enlèvent cependant en clair, il sera donc indispensable d'observer que les tons du ciel devront être assez montés, pour que les voiles du bateau puissent s'y

détacher. La mer se peindra ensuite pour que la ligne d'horizon puisse se fondre dans les tons frais du ciel. Le bateau et les reflets clairs des voiles dans l'eau, doivent être peints dans la même séance pour que tout se tienne bien, soit homogène et sans duretés.

Tous les arbres du fond et les terrains des seconds plans se peindront ensuite. Les arbres seront exécutés en plaçant les tons chauds et foncés qui les silhouettent sur le ciel. Pour les arbres placés dans la lumière, ces tons sont des violets et des rouges, ils doivent être peints avec peu de couleurs (en frottis), très fondus quand ils se silhouettent sur le ciel. Quand ils seront ainsi préparés, on ébauchera les parties les plus foncées dont l'ensemble forme un trou noir et violet. On peindra alors les parties des feuillages dans la lumière dorée que le soleil leur donne à cette heure, en tenant compte que certaines parties sont plus claires que le ciel, surtout aux endroits où se montrent des parties de branches dénudées. Les troncs lumineux seront exécutés ensuite et l'on terminera tous les arbres de second plan, en peignant les parties dans l'ombre.

Les arbres de premier plan, se peindront alors et pour bien procéder il serait utile de les exécuter pendant que le ciel est frais, afin que les contours se fondent agréablement. Si, en raison du peu de durée de cet effet, il n'a pu être possible de peindre le ciel et les arbres dans la même séance, voici un procédé très employé dont on pourra faire usage. Les ciels en général s'exécutent à la fin, c'est souvent par le ciel que l'on termine une étude, surtout dans un effet semblable, où il n'y a pas de formes de nuages à chercher. Plus le ciel est peint, plus il gagne de lumière et de finesse de tons, de même que sa valeur en est plus facile à observer, quand tout le paysage est terminé.

Il faut, quand on repeint un ciel définitivement, que toute l'étude soit sèche et qu'on l'ait désembue en passant partout un frottis de vernis à retoucher (vernis Vibert), qui permette de juger l'ensemble. Il est nécessaire aussi de ne pas appliquer les tons en pâte épaisse au bord des silhouettes d'arbres, ce qui les découperait sèchement ; le ton doit être placé en *frôlant* les silhouettes pour qu'il les adoucisse et les fonde. On peut d'ailleurs repeindre les silhouettes dans la séance dernière aussitôt que le ciel est terminé ; ce travail doit être fait avec des brosses longues et peu fournies, pour donner l'aspect léger des petites brindilles qui entourent les branches et dont le dessin exact pour quelques-unes remises ensuite au pinceau à filets terminera définitivement l'étude.

Pour peindre les terrains de premier plan et exécuter les troncs d'arbres, on trouvera dans la partie précédente de longs renseignements. C'est pourquoi, nous avons jugé inutile de les redonner ici.

Premières études de barques de pêche à marée basse. —Les bateaux sont indispensables à connaître et il faut les étudier très sérieusement


E. Hareux



dans tous leurs mouvements quand on veut être peintre de marines. La forme de chaque bateau est très particulière et le gréement varie aussi selon la nature du bateau, sa nationalité et sa destination ; il faut donc pour les connaître à fond, en faire constamment des dessins, des études peintes et quantité de croquis pour apprendre leur allure quand ils sont en marche par vent debout ou vent arrière, quand ils abordent, dérapent, etc.

Lorsque l'on veut étudier très sérieusement les barques et en général tous les bateaux, il est indispensable aussi de se procurer des modèles des différents types. Rien de plus facile, d'ailleurs, car dans tous les ports on trouve à acheter de petits bateaux très exactement construits par de vieux marins qui occupent leurs loisirs à les confectionner. Ces bibelots qui ornent agréablement l'atelier, habituent l'œil du peintre à voir et à comprendre les lignes de construction des bateaux ; ils ont aussi l'avantage de pouvoir se placer dans tous les mouvements accidentels où le peintre désire les représenter et cela lui sert à compléter des croquis dont la mobilité du modèle ne lui a permis que d'entrevoir l'ensemble.

Pour les premières études, il est nécessaire de dessiner des barques de pêche à marée basse, ce qui est d'ailleurs un genre d'étude très amusant à faire, on a en effet, plusieurs heures devant soi, en attendant que le flot monte et l'on peut dessiner à son aise, le modèle posant admirablement.

La planche en couleurs ci-contre représente une barque de pêche à Villerville vue à marée basse. C'est par une étude semblable qu'il sera utile de commencer à peindre les bateaux ; voici comment on devra procéder : On se servira d'une toile de six pour les débuts ; plus tard, on pourra augmenter la dimension de la toile si on le juge nécessaire pour mieux étudier les détails de tout le gréement. Le dessin devra être l'objet de soins très attentifs ; il faut que la construction des lignes soit bien établie et cela demande une science qui ne s'acquiert qu'avec beaucoup de travail. Quand on a tout mis en place à l'aide d'un crayon mine de plomb, on mesure, on compare les proportions de la barque par rapport à la hauteur des mâts, etc., enfin quand on est bien certain de la justesse des proportions, on repasse le dessin à l'encre de Chine au moyen de la plume ou du pinceau. Nous répétons encore qu'il est nécessaire de s'assurer que l'apprêt de la toile ne soit pas trop gras ; avant de partir pour faire une étude, on essaie quelques traits de plume sur la toile et si l'encre ne peut s'y fixer, il est alors nécessaire de dégraisser l'apprêt, soit comme nous l'avons dit, au moyen d'une pomme de terre que l'on coupe en deux et avec laquelle on frotte la toile jusqu'à ce que l'on ait constaté que l'eau dont on la lave ensuite, y adhère entièrement, soit à défaut de pomme de terre, en employant un morceau de savon, mais en ne laissant pas mordre l'apprêt car il finirait par s'enlever entièrement.

Il est sage de se préoccuper de l'heure à laquelle le flot doit remonter pour ne pas se trouver pris au milieu du travail, c'est ce qui évitera non

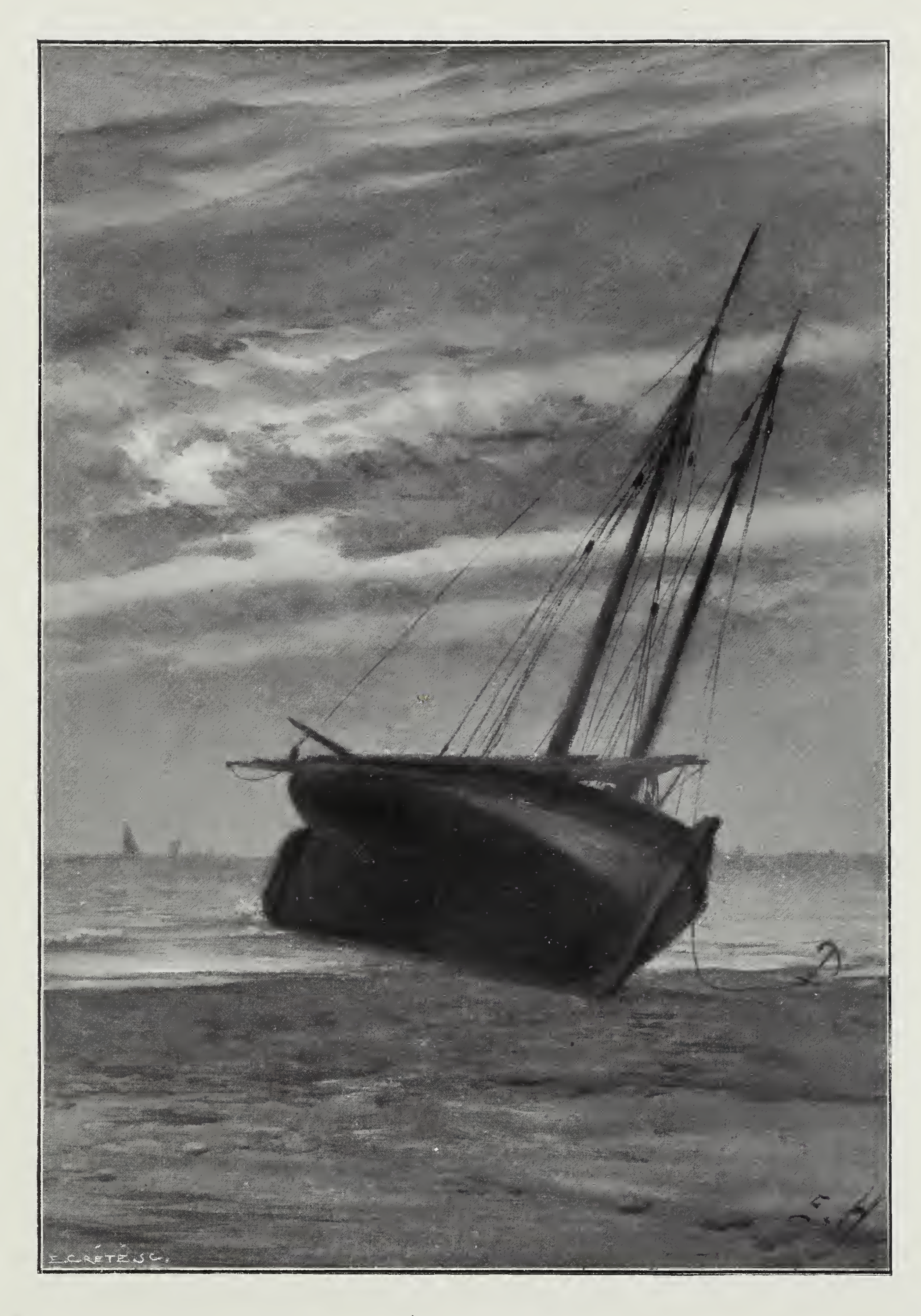
seulement les inconvénients d'une retraite précipitée avec tous ses ennuis, mais aussi l'interruption d'une étude utile et intéressante.

Ce n'est donc qu'après avoir réfléchi à toutes les conséquences d'une séance assez longue que l'on s'installera pour peindre la barque de pêche à marée basse ; après avoir dessiné comme il vient d'être dit, on procédera de la manière suivante : Quitte à nous répéter, remarquons combien le dessin, si nécessaire pour tout ce que l'on veut peindre, est indispensable quand il s'agit de bateaux ; nous engageons les débutants à méditer la lettre d'Harpignies que l'on a lue dans la partie précédente : « Si vous avez deux heures à dépenser devant la nature : une heure trois quarts pour le dessin, afin de le bien proportionner ; un quart d'heure pour peindre. » C'est peut-être un peu radical, mais il est certain qu'un bon dessin à peine peint est plus utile comme document, qu'une étude plus poussée mais mal construite.

C'est par l'esquisse rapide du ciel que l'on doit commencer l'étude ; il est nécessaire à cet effet de ne s'occuper que de sa valeur générale. Que le ciel soit uni ou chargé de nuages, ce n'est que la valeur générale qu'il faut s'efforcer de voir, tout en indiquant le mouvement d'ensemble des lignes les plus importantes, mais en supprimant les détails. Si on voulait étudier les détails, le ciel à lui seul prendrait toute la séance. Il faut aussi n'employer que très peu de couleur, *peindre* en *demi-pâte* pour ne pas gêner l'exécution des mâts, de la voilure, et surtout des cordages et des poulies de tout le gréement.

D'une façon générale, même quand on recopie l'étude à l'atelier, il est bon de ne pas empâter le ciel. L'empâtement empêche le ciel de fuir, ensuite il y a aussi cette autre raison de la plus grande importance que la mâture et tous les agrès doivent être peints pendant que le ciel est frais ; si l'on venait remettre ces détails sur un ciel sec, on obtiendrait un résultat très vilain, ce serait dur et sans air. Or, pour peindre aisément ces lignes souvent très fines, on est obligé d'employer la couleur liquide et il résulterait un effet inverse de celui qu'il faut obtenir si ces détails étaient ainsi exécutés sur un ciel frais et très empâté, puisque le coup de pinceau en dessinant les cordages creuserait un sillon foncé dans l'épaisseur de la pâte du ciel et que les mâts et les agrès s'y verraient en creux, alors qu'ils devraient s'y montrer en relief.

La manière de peindre chaque chose n'est pas plus particulière aux bateaux qu'à tel ou tel autre objet et comme avant de venir peindre cette étude on aura certainement exécuté beaucoup de natures mortes, il sera facile de comprendre dans quel sens on doit peindre les différentes parties d'un bateau. Pour la mâture, il est bien évident qu'il faut peindre d'abord dans le sens de la longueur ou du fil du bois, mais quand on a modelé avec les trois tons, ombre, demi-teinte et clair, il faut enlever les rayures laissées par la brosse ou le pinceau, en passant légè-



BARQUE DE PÊCHE ATTENDANT LE FLOT

rement sur la couleur fraîche, un pinceau de martre plat et plein d'essence de térébenthine pour lisser, ou au besoin rayer la pâte dans une forme d'accent circonflexe qui est voulue par la perspective, ainsi que cela a été dit dans la partie précédente à propos de la manière de peindre les arbres.

Pour exécuter les fils si fins de certains cordages, il est nécessaire de procéder comme il a été dit plus haut; puis il faut être muni d'un excellent pinceau à filets, sans lui le succès ne serait pas possible, et il y a pour exécuter le fil d'un cordage deux manières d'opérer. Il faut, dans la première manière, tenir le pinceau très plein de couleur liquide (l'essence du pincelier employée pure est ce qui convient le mieux). On prépare le ton sur la palette et l'on s'assure de la valeur par la comparaison avec les tons du ciel restés sur la palette ; on prend ensuite des dispositions pour bien assurer sa main, en essayant le mouvement pour voir si l'on aura toute facilité de lancer les coups de pinceau du haut en bas sans être obligé de s'arrêter en route ; quand tout cela a été ainsi raisonné, on exécute. Ce qui semble si difficile aux débutants, n'est qu'un jeu quand on a acquis l'expérience que donne la pratique et surtout quand on a su comprendre que l'exécution n'est que secondaire en art ; l'exécution est à la peinture ce qu'est la belle écriture au style. Quand un littérateur écrit bien, ainsi que le faisait Alexandre Dumas père, cela ne gâte rien et fait plaisir à ceux qui possèdent des autographes d'artistes, mais, qu'est la réputation de calligraphe à côté de celle de grand littérateur? En peinture comme en littérature, c'est par les sentiments exprimés, ou par ceux que l'on suggère à ceux qui contemplent les œuvres, que l'on mérite le titre d'artiste ; l'adresse de la main n'est qu'un moyen, elle ne doit pas se laisser voir au point d'exciter la curiosité.

La seconde manière d'exécuter les fils les plus tenus dont nous parlons, consiste à laisser prendre la couleur (voir dans cet ouvrage notre *Dictionnaire des termes employés en peinture*) jusqu'à la fin de la séance et de peindre les cordages toujours avec le pinceau à filets mais sans liquide en employant le ton en pâte et en frôlant, sans insister, en traçant le fil, comme avec un crayon, sans laisser aucune épaisseur. Ce moyen s'emploie avec succès pour préparer les dessous quand on peint plusieurs bateaux placés les uns devant les autres ; il donne aux cordages les plus éloignés une perspective aérienne que les traits ajoutés ensuite, au moyen du liquide, pour peindre les cordages des premiers plans font admirablement valoir.

L'étude se continue ensuite en peignant la mer et les terrains sur lesquels se repose le bateau. Nous ne dirons presque rien sur la manière dont on devra peindre ces terrains, ayant dit dans la partie précédente tout ce que nous pensions devoir être utile à ce sujet. D'ailleurs pour l'étude qui nous occupe, il n'est utile que de bien observer la valeur

des plans, et ce n'est qu'après avoir terminé le bateau que l'on pourra exécuter plus à fond les terrains si l'effet n'est pas trop changé et si l'heure de la marée montante n'est pas arrivée.

On devra peindre ensuite le bateau en commençant par la quille qui est la partie la plus foncée. Pour faciliter l'exécution on ébauche toute cette partie d'un seul ton foncé où le noir, le bleu d'outremer et le violet foncé du second rang de la palette sont les principales couleurs, à l'aide desquelles on obtient ce ton noir des parties goudronnées. On ajoute ensuite les tons les plus noirs de l'ombre et l'on peint les reflets du terrain qui sont plus chauds, avec des couleurs comme la laque de garance et les terres de Sienne naturelle ou brûlée, puis on ajoute les gris de la lumière sur le gouvernail et les filets du tableau d'arrière ; enfin on termine cette partie par la moustache peinte en vert à l'avant du bateau dont on ne voit qu'une pointe. C'est par l'ombre portée que l'on termine la coque et les parties basses du bateau. Pour peindre l'ombre, il faut, bien en observer la couleur si fine et sa valeur relativement claire, si on la compare aux noirs du bateau ; quand on croit que la valeur et le ton ont été suffisamment observés on ajoute les parties reflétées par le ciel et par le bateau ; ce sont ces reflets qui donnent tant de finesse et de limpidité aux ombres. On sait aussi qu'il ne faut jamais employer la couleur en pâte pour peindre les ombres, si l'on veut les obtenir légères, aérées et transparentes, ce qui est le but à atteindre.

Il reste à peindre encore tous les objets vus à l'intérieur du bateau sur le pont, et c'est en commençant toujours par les parties les plus foncées et en terminant par les lumières, que l'on procédera pour exécuter plus facilement. Les voiles carguées déposées sur le pont et le plat bord se peindront ensuite en procédant de la même façon, mais avec la liberté de peindre plus solidement les parties claires des voiles.

Il ne reste plus à peindre que le bordage rouge ; on l'exécutera en plaçant le ton local et en terminant par les lumières vives qui donnent de la gaieté à cette étude. On terminera définitivement par les filets et les engins de pêche qui reposent sur le bordage de premier plan, en procédant toujours par l'ombre, la demi-teinte (ou ton local) et la lumière.

Pour les exécuter facilement, il sera nécessaire de peindre avec des brosses douces et pour ajouter quelques accents ou préciser certaines formes, le pinceau à filets sera très utile.

Évitez les petits détails secs, que donne souvent la trop grande précision du dessin, et quand vous aurez fini, reposez-vous cinq minutes en allant à quelques pas plus loin, puis revenez, examinez de loin votre étude, comparez l'ensemble en regardant alternativement la nature et votre travail. Quand vous reprendrez le pinceau, vous vous rendrez mieux compte de ce qu'il sera nécessaire de simplifier ou de supprimer afin

de donner beaucoup d'enveloppe et d'air ; ce sont les deux qualités indispensables à obtenir dans une telle étude.

Barques échouées à marée basse ; soleil couché. — Tout ce qui est dit dans le chapitre précédent sur la manière de dessiner et de



Barque échouée à marée basse (soleil couché).

peindre peut en grande partie se répéter ici ; nous ne le redirons pas, nous y renverrons seulement le lecteur. Nous ne voulons donner que quelques conseils sur le choix des sujets à traiter et sur la façon de se placer pour que les barques se présentent d'une manière plus agréable.

On sait certainement que la disposition qui offre la plus agréable forme, c'est le trois quarts ; il en est pour les bateaux comme pour les portraits, les animaux, les objets quelconques, les fleurs, etc., etc.

Mais il faut cependant faire des études dans tous les sens quand on étudie les bateaux car pour faire chez soi des arrangements et grouper des ensembles, il est nécessaire d'avoir des études de toutes sortes, vues dans toutes les positions et peintes par tous les effets.

La planche en couleurs montre une barque vue par l'arrière et placée de trois quarts ; le dessin page 57 est encore une barque semblable vue aussi de trois quarts, mais montrant son avant. L'effet est un coucher de soleil brumeux, très voilé, comme il s'en présente souvent au mois de septembre. Par ces effets-là, la mer à marée basse prend une grande poésie, tout y semble mystérieux et les silhouettes des barques échouées ont une distinction et une élégance inaccoutumées qui donnent le désir de les peindre.

Nous ne répéterons pas tout ce qui a été dit au chapitre traitant : *Le coucher de soleil en mer* puisqu'on y trouvera les renseignements nécessaires ; nous ajouterons toutefois quelques observations indispensables.

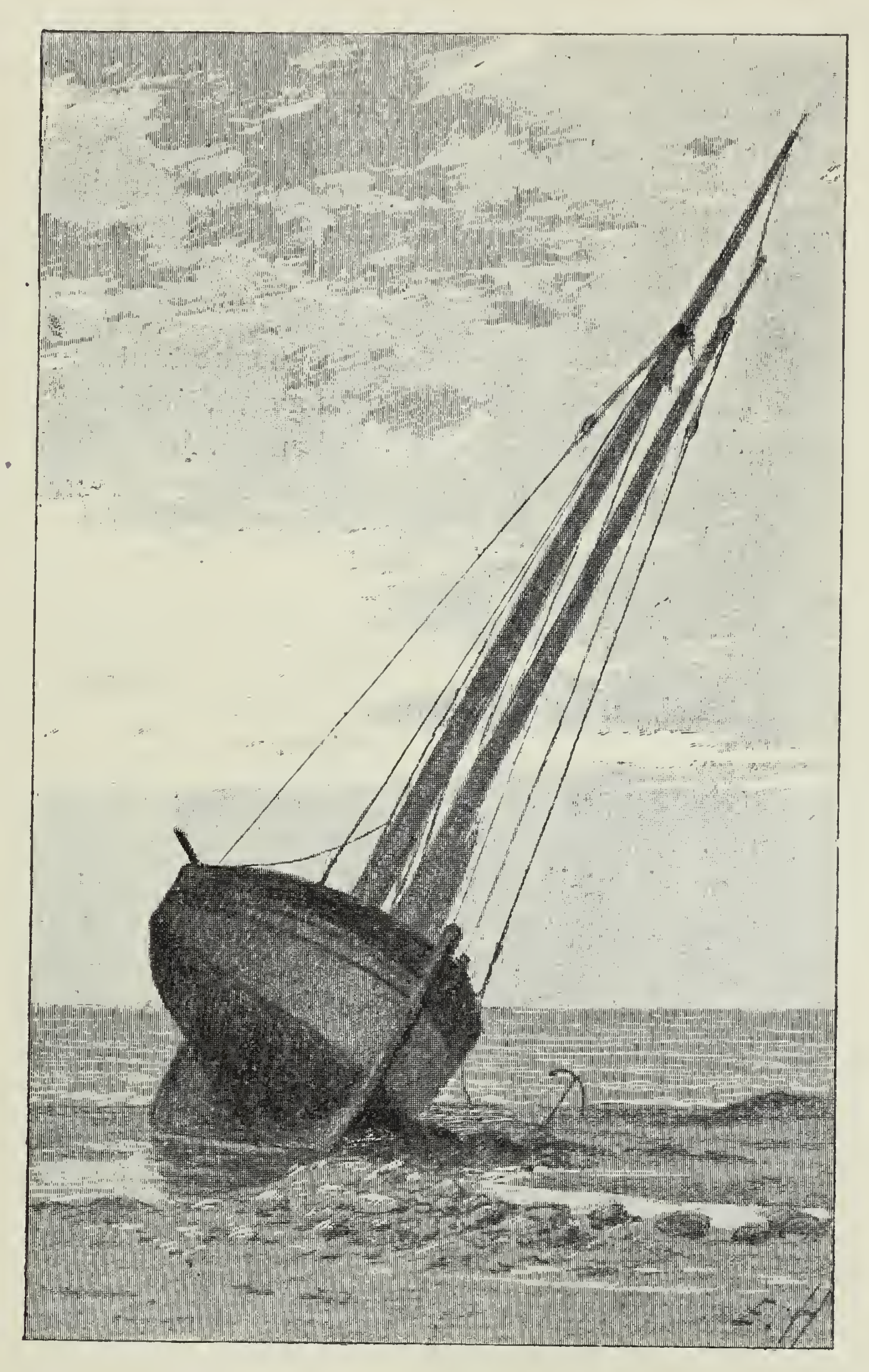
Chacun éprouve, à des degrés variés, une paresse du cerveau qui l'invite à faire choix des difficultés les moins grandes, quand il s'agit de la disposition d'un modèle quel qu'il soit. Pour ce qui concerne les bateaux, on est toujours enclin à les dessiner et à les peindre vus de profil ; il en est de même pour les animaux, les voitures, etc. C'est un travail moins pénible, où l'esprit est plus en repos parce que l'on est plus certain de la réussite, mais il faut toujours se méfier du travail facile, car ce qui ne donne pas de peine est rarement intéressant à voir ou bien, l'est si peu, qu'on s'en lasse facilement. En général les études de profil, que ce soit des figures, des animaux, des bateaux, etc., ne sont intéressantes que lorsqu'on les regarde par comparaison avec d'autres, ou bien quand elles sont groupées et font partie d'un ensemble de mouvements variés ; autrement elles évoquent de suite l'idée de l'impuissance de l'artiste qui n'a pas osé aborder des mouvements plus difficiles, pour les bateaux tout particulièrement le dessin des profils semble enfantin.

Il est nécessaire de faire des études simples et de varier tous les mouvements ; il faut entendre par études simples, celles qui n'ont d'autre but que l'étude elle-même, sans avoir la préoccupation qu'elles fassent un tableau ; elles ne doivent pas être autre chose qu'un document et nous pourrions ajouter qu'il est nécessaire, indispensable même, qu'elles ne s'arrangent pas, qu'elles ne fassent pas un motif de tableau, afin que le peintre ne soit jamais tenté de les vendre ou de les donner et qu'il puisse toujours les consulter au besoin, car il est reconnu que même dans les plus mauvaises études, il y a toujours des renseignements que l'on sait utiliser quand on est devenu plus savant.

Le dessin, page 57, montre la même barque prise un peu plus de face,

par le même effet, mais un peu plus tard, avec la mer plus foncée que le ciel, quoique la silhouette noire du bateau et de sa mâture soit toujours plus vigoureuse que tout le reste de la nature.

Quand une étude se présente par un effet semblable on peut employer



Barque de pêche vue par l'avant.

le moyen suivant pour faciliter la rapidité du travail, car on ne dispose à l'heure du soleil couché, que de quelques minutes qu'il s'agit de bien employer : on peint le ciel et ses nuages lumineux après avoir fait un dessin aussi juste que possible, malgré le peu de temps dont on dispose. Puis l'on peint rapidement la mer et le terrain en ne se préoccupant de rien autre chose que de leur valeur par rapport au ciel, le ton s'obtiendra

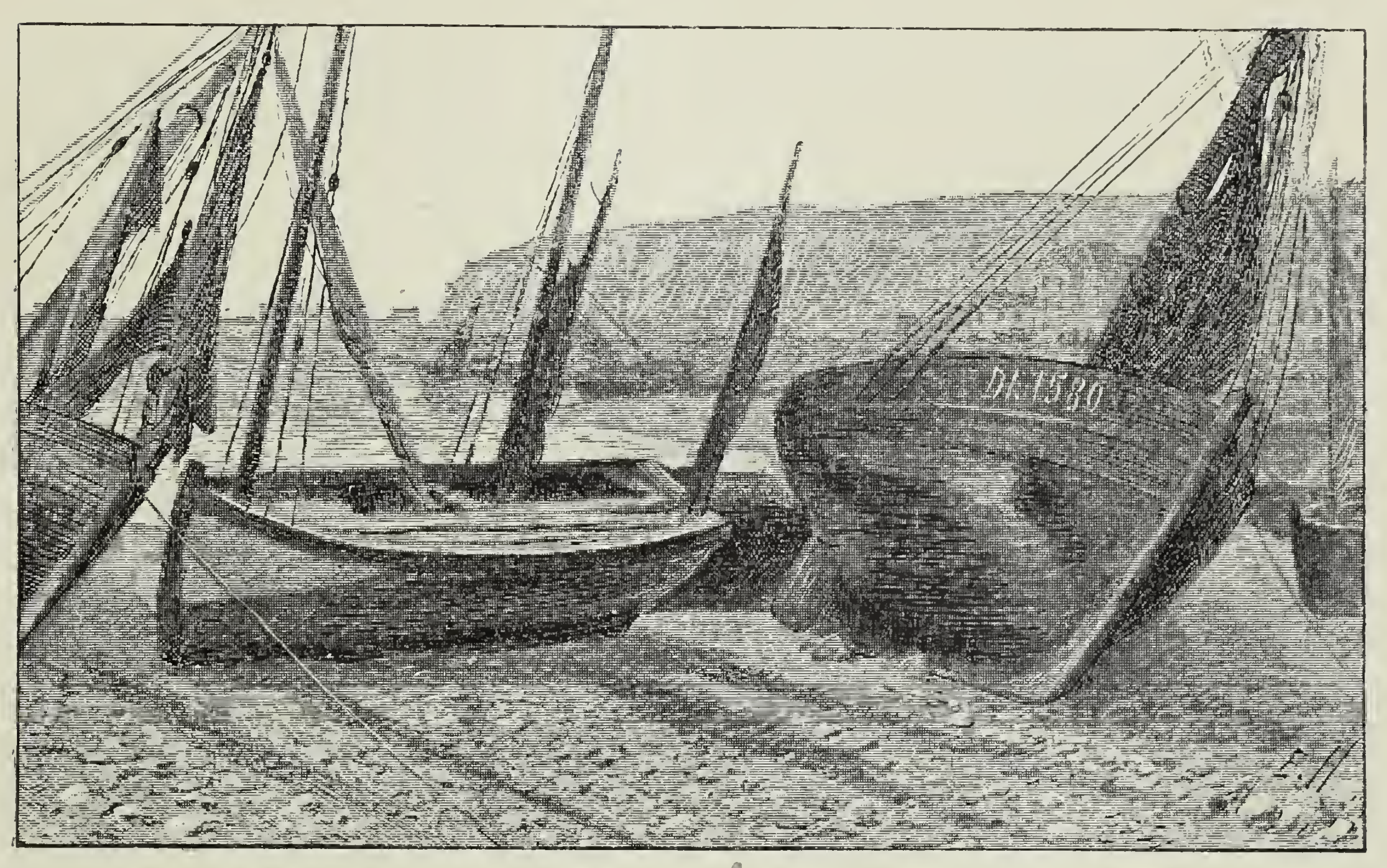
sans y penser. Ensuite on fait un ton gris foncé, violet ou brun selon ce que l'on observe dans le ton général de la nature et l'on peint tout du même ton, les mâts et le bateau. Quand on a obtenu cette silhouette on remet des noirs-violets pour peindre les parties de la quille et du bordage et l'on pose ensuite le ton vert de la moustache ; en ajoutant les quelques tons gris qui se trouvent placés sur la quille, sur l'étrave et sur le bordage, on obtient rapidement ainsi le modelé général. Les mâts se terminent en leur ajoutant une demi-teinte un peu plus claire et en dessinant les poulies et les cordages ; avec un peu d'habitude, une telle pochade de tons peut et doit se faire en une demi-heure, pour que l'effet ait des chances d'être juste.

Le dessin page 59 représente encore une barque toute semblable aux précédentes, mais elle est vue de face par l'avant, éclairée faiblement à contre-jour, par un temps de soleil, voilé de brume. La mer et les terrains sont plus foncés que le ciel, où quelques crêtes de vagues sur le terrain de second plan, mettent des notes claires et annoncent le retour de la marée.

Groupe de barques de pêche, à marée basse ; effet de soleil à contre-jour. — En procédant progressivement par des études simples, comme celles qui ont été décrites, on arrivera peu à peu à connaître la forme des vagues au point de savoir les dessiner de mémoire. C'est à ce résultat qu'il est important d'arriver pour qu'il soit permis de saisir rapidement des groupes de barques. On a souvent fort peu de temps pour peindre quand la marée remonte aussi est-il indispensable d'être habile pour prendre des notes d'effets pittoresques avec lesquelles on fera plus tard des tableaux.

Il faut donc dessiner beaucoup de mémoire pour se graver dans le cerveau la forme des barques, des canots et de tous les bateaux en général. Voici le moyen à employer quand on ne possède pas à un haut degré la mémoire des formes et que l'on désire la développer : dès que l'on a fini de travailler et resserré tout le matériel, on prend un crayon et un album et l'on redessine de souvenir le bateau que l'on a étudié dans la dernière séance. Quand ce dessin est fait, sans autre guide que la mémoire, on le compare soit à l'étude, soit au modèle, si on l'a près de soi et l'on corrige les lignes dont on ne s'est pas souvenu. Presque toujours ce premier essai est mauvais, mais en le répétant le lendemain et à différentes reprises, on commence à le savoir mieux faire ; au bout de quelques jours, on le dessine de souvenir presque aussi bien qu'en le copiant. Quand on a obtenu ce résultat, on sait mettre en place très rapidement, ce qui est infiniment précieux pour les études de marines qui demandent toujours une grande célérité, à cause du flot qui monte ou redescend et déplace les barques, quand il ne chasse pas le peintre.

Le dessin page 61 montre un groupe de barques de pêche échouées au Polet (à Dieppe) à marée basse, et vues à contre-jour; elles n'ont pas un intérêt très grand au point de vue de la forme, mais elles montrent un effet d'ensemble varié de lignes et un éclairage au soleil à contre-jour qu'il sera bon de rechercher quand on essaiera les premières études de groupes. Ce dessin est peu compliqué et sera vite mis en place. Quant à l'effet général, il se résume aux valeurs du ciel, du terrain et des barques ce qui est on ne peut plus simple ; il suffirait d'une note rouge et d'une note verte sur les bateaux pour que la couleur générale fût



Barques échouées à marée basse (effet de contre-jour).

obtenue. C'est ce que l'on nomme, *un effet bien écrit*, ce sont ceux-là qu'on recherchera au début pour les bien saisir ; plus tard étant devenu plus savant, on essaiera des effets plus fugitifs et de colorations plus délicates.

Barques échouées au Polet (à Dieppe); plein soleil éclairant de face. — Voici des barques un peu plus compliquées ; le groupe forme un assemblage de lignes enchevêtrées et de mouvements différents selon l'inclinaison de chacune ; les voiles sont restées à demi hissées et donnent un aspect d'ensemble assez pittoresque surtout à cause de l'effet brutal du plein soleil qui éclaire et accuse les plans.

Quand on se dispose à peindre un groupe à peu près semblable à celui-ci, il est nécessaire, après avoir bien établi le dessin, de se rendre compte de l'endroit où se trouvent placés le plus grand clair et le plus grand noir et c'est en plaçant le plus vite possible ces deux valeurs,

pour ne pas être tenté de les répéter à d'autres places, que l'on donnera beaucoup d'effet à l'ensemble.

Le dessin peut se faire comme il a été dit déjà, soit à l'encre de Chine, soit au crayon mine de plomb seulement, si l'on est devenu assez habile pour dessiner et peindre tout à la fois.

Il faut toujours penser à l'état de la mer et se rendre compte de l'heure à laquelle le flot montera ; ceci doit avoir une grande influence sur le procédé que l'on devra employer pour dessiner, parce que, si l'on veut peindre et que l'on n'ait qu'une heure à y consacrer, il faudra abréger et prendre le moyen le plus expéditif. Ce moyen est celui de peindre et de dessiner tout à la fois, mais à la condition d'avoir au préalable, construit attentivement les lignes principales et s'être rendu compte des proportions de chaque chose ; ce dessin peut se faire tout simplement avec un crayon mine de plomb. Il faut négliger tous les détails en ne s'appliquant qu'à rechercher les proportions et les places exactes où s'attachent les agrès, la voilure et toutes les manœuvres. Nous ne cesserons de le répéter encore, le dessin est la base de tout et il est préférable, si l'on n'a pas le temps nécessaire de bien l'étudier avant de peindre, soit de renoncer à l'étude, soit de n'en entreprendre qu'une petite partie, mais d'y consacrer tout son savoir et toute sa conscience. C'est le plus sûr moyen de faire de rapides progrès et d'amasser des documents qui soient d'une réelle utilité.

Quand on est certain d'avoir le temps nécessaire à cette étude, le meilleur moyen à employer est celui de dessiner à l'encre de Chine au moyen des brosses et de l'eau pour obtenir des demi-teintes. L'encre fournira des dessous utiles pour préparer la toile blanche à recevoir des noirs qui paraissent solides ; sans cette ébauche des noirs, on serait tenu d'empâter pour couvrir et ce serait d'un vilain aspect (on dit aussi d'un vilain métier), parce qu'il ne faut jamais peindre les ombres en pâte pour qu'elles soient aérées.

Lorsque le dessin est ainsi obtenu, que l'on a bien observé les deux points les plus saillants, le blanc le plus clair et le noir le plus intense, on commence à peindre l'étude en exécutant tout d'abord la quille et la coque du bateau de premier plan. C'est un ton violet presque noir pour la quille qu'il faut placer tout de suite, puis on ajoute un peu de blanc et quelques tons chauds, tels que : la laque ordinaire, le brun rouge ou les terres de Sienne, naturelles ou brûlées, selon ce qui se reflète dans les parties vernissées par le black ou le goudron, dont on a coutume de peindre les bateaux, en dessous de leur ligne de flottaison. Pour obtenir une facture (ou une exécution) grasse, souple, agréable à voir, il faut, quand on a placé le noir le plus violent, peindre le gris du reflet qui modèle la partie ventrue de la coque en employant à cet effet un large pinceau de martre plat, ou bien une brosse en soie plate et très douce.



BARQUES ÉCHOUÉES AU POLET (A DIEPPE) : PLEIN SOLEIL ÉCLAIRANT DE FACE

Avec un peu d'habitude, on modèle facilement cette partie, en traînant la brosse de droite à gauche d'un seul coup. On remet ensuite quelques tons différents selon ce qui se reflète, en se servant de pinceaux de martre pour ne pas laisser d'épaisseurs qui détruiraient l'ensemble du modelé.

On peint ensuite de la même façon, la *moustache*, verte, rouge ou blanche à l'avant du bateau, en tenant compte des différentes valeurs qui doivent modeler le plan sur lequel elle est peinte, et l'on termine cette partie du bateau, en exécutant l'étrave ; mais avant de placer la partie la plus claire, il faut avoir soin de peindre les tons noirs de la barque placée derrière, en procédant comme il vient d'être dit et en tenant compte des valeurs et de l'enveloppe aérienne qui doivent faire comprendre la distance qui sépare les deux bateaux.

Après avoir fait ce premier travail, il faudra laisser en suspens cette barque commencée pour peindre celle qui est derrière et dont on ne voit que la moitié. C'est toujours par le ton le plus foncé et la demi-teinte que l'on procédera en terminant par le clair et le brillant, qui est le clair le plus puissant que la palette permette d'obtenir, il sera nécessaire à cet effet de bien observer la coloration de cette grande lumière qui est causée par la partie vernissée du goudron, où le soleil miroite comme sur une vitre. Cette lumière est généralement d'un ton chaud, mais elle paraît gris-violet, à cause du voisinage des tons jaunes dont est peint l'intérieur du bateau, ainsi que de la couleur des bois naturels vernis, huilés, ou peints des mâts ou des parties pontées.

Quand ces deux fortes valeurs d'ombre et de lumière ont été peintes, il faut revenir à la première barque et en terminer l'intérieur. On sait, (après tant de répétitions voulues de notre part) que c'est par les parties dans l'ombre qu'il est nécessaire de commencer ; ces parties quoique très foncées sont d'un ton chaud et la grande lumière qui les entoure, les éclaire d'un reflet (ou clair-obscur) qui permet de distinguer vaguement les clains qui sont les œuvres vives ou la membrure de la barque et de son bordage. Tout l'intérieur du bateau ayant été peint, on le termine par la ligne claire du dessus du bordage que l'on nomme la lisse et sur laquelle on viendra attacher ensuite les cordages, les haubans, les drisses, les amarres, les pare-battages, etc. L'étude sera continuée ensuite en peignant les terrains afin que cette valeur très claire, semblable à celles de l'intérieur du bateau, mais moins colorée, puisse permettre de connaître la valeur qu'il sera nécessaire de donner au ton bleu du ciel. Il est à remarquer que dans cet effet, le ciel quoique très lumineux, est d'une valeur beaucoup moins claire que le terrain. Cette constatation est bien facile à faire si l'on compare les pointes des mâts peintes en blanc qui sont beaucoup plus claires que le ciel, et qui, cependant sont moins claires que le grand brillant de la barque dont nous nous sommes occupé plus haut.

Les terrains sont composés de galets dont il ne faut voir que les tons d'ensemble et les ombres portées, quand ils sont agglomérés par tas. Cependant on doit, par le sens des coups de brosses, faire comprendre la nature du terrain et ne pas exécuter de la même manière que lorsqu'on peint du sable. C'est en observant la forme et au moyen des accents de clair et d'ombre que l'on obtiendra ce résultat, accentué par quelques galets un peu plus modelés, sur le premier plan.

Le ciel n'est pas très difficile à peindre dans cette étude ; il devra surtout donner une valeur et un ton bleu. Nous avons dit, dans la partie précédente comment on peint un ciel bleu, nous ne le répéterons pas. Avant de peindre les mâts, les voiles et les agrès, il est indispensable de peindre l'intérieur de la barque du second plan, ce qui est d'ailleurs fort simple puisque l'entrepont est fermé et qu'il n'y a presque qu'une seule valeur claire, avec une partie du bordage éclairée par le reflet du pont sur lequel il projette une ombre. Ceci étant terminé, c'est par l'exécution des voiles qu'il faudra continuer. La manière de les peindre ne diffère des autres parties du bateau que par la souplesse qu'il est indispensable de donner à l'exécution. On comprendra en effet que la voile même très tendue, représente néanmoins une partie molle et qu'il ne faut pas la peindre comme le bois du bateau. Les larges pinceaux de martre ou les brosses très douces sont indispensables à cette exécution qui doit toujours être lisse et sans empâtements. Les mâts et tous les agrès se peignent comme il a été dit précédemment.

Petites barques et canots de La Ciotat. — Il est indispensable de savoir bien dessiner et peindre les canots qui ont des noms multiples, tels que : you-you, pousse-pied, barquot, etc.

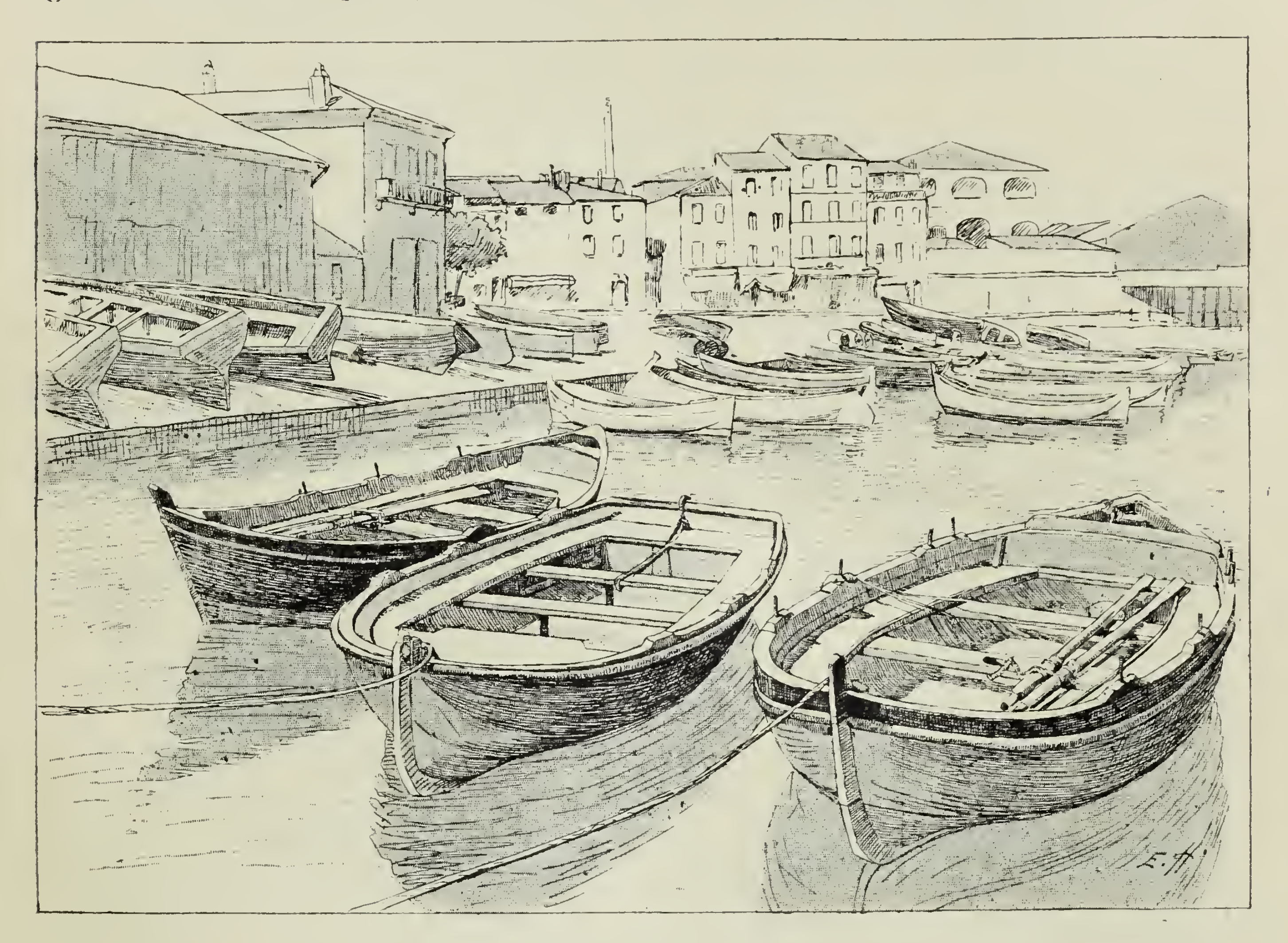
Le dessin ci-contre montre un coin du bassin du port de La Ciotat, où sont garés quantité de barques et de canots. C'est en faisant des études semblables que l'on se constituera une sorte de dictionnaire ou de magasin d'accessoires auquel on aura constamment besoin de recourir en travaillant à l'atelier pour composer des tableaux. Tout ce qui précède suffira aux explications que l'on peut désirer ; nous dirons seulement ici que cette étude doit être faite avec beaucoup de soin, qu'il n'est pas indispensable de se préoccuper de l'ensemble autrement que pour bien proportionner les bateaux vus à différents plans, en les comparant toujours entre eux et à ceux du premier plan pour que la perspective soit très juste. La forme, la valeur et la couleur de chaque bateau, ainsi que leurs reflets dans l'eau, devront être très étudiés. Les reflets sont de la plus grande importance et comme, dans une étude semblable, l'eau est peu remuée, ils seront faciles à étudier et conduiront peu à peu l'élève à peindre des eaux très mouvementées où les reflets se cassent et prennent des ondulations inattendues qui sont très intéres-



BARQUES DE PÊCHE DU PORT D'HONFLEUR, ÉCHOUÉES A MARÉE BASSE

santes et donnent tant d'attrait aux eaux des premiers plans si nécessaires aux tableaux de marines ou aux paysages maritimes.

Barques de pêche de Honfleur vues à marée descendante. — Il sera bon de continuer ses études d'après les difficultés d'exécution ; on peindra beaucoup de barques échouées pour bien connaître leurs courbes gracieuses et la perspective de leurs mouvements. Peu à peu, étant



Barques et canots de La Ciotat.

devenu plus habile, on peindra des barques à flot en les choisissant au moment où les voiles sont carguées ou en berne quand elles ont besoin de sécher, ainsi que le montrent nos planches pages 65 et 67.

Tout ce qui précède, donnera le moyen de peindre ces barques. Pour éviter un double emploi, nous ne parlerons ici que de l'exécution de l'eau dont les reflets sont composés de petites lignes presque entièrement horizontales. Pour exécuter une eau semblable on peindra en employant peu de couleur ; on placera d'abord avec une large brosse, les principales valeurs de tout l'ensemble, puis au moyen de pinceaux de martre, on peindra les reflets des voiles et des bateaux en observant la forme de ses reflets qui est très accentuée et dont nous reparlerons plus loin.

Premières études des mâts et des agrès. L'arrière d'un transatlantique. — Toutes les études de mâture et d'agrès sont utiles à faire ; ce n'est que par une constante observation de chaque manœuvre que l'on parviendra à en connaître la destination. Tous les gréments, depuis la barque et le canot de pêche, jusqu'aux voiliers, torpilleurs et cuirassés, doivent être étudiés, notés et catalogués par un peintre de marine.

La planche en couleurs placée plus loin montre l'arrière d'un paquebot des messageries maritimes en réparation. On repeint l'extérieur depuis les mâts jusqu'à la quille, la peinture usée par les fatigues de la traversée laisse voir le minium du blindage. Des dessins très exacts seront suffisants, mais des études peintes pourront être un jour utilisées avec fruit. Il est bon de peindre aussi tout ce que l'on rencontre d'accessoires sur les quais ; rien n'est inutile, depuis les chaînes qui amarrent les bâtiments jusqu'aux simples tas de planches, depuis les ancres et les bouées, jusqu'aux constructions du môle et des phares.

Cette étude, très simple en comparaison des ensembles de bateaux d'un port, est cependant assez compliquée pour que l'on ne soit pas assuré de la réussir du premier coup. Il faut absolument finir bien ou mal dans la séance à cause de l'instabilité des modèles, qui bien souvent larguent leurs amarres et lèvent l'ancre au moment où l'on est en plein travail; c'est pour cette raison que le petit format est nécessaire et que la pochade est de rigueur.

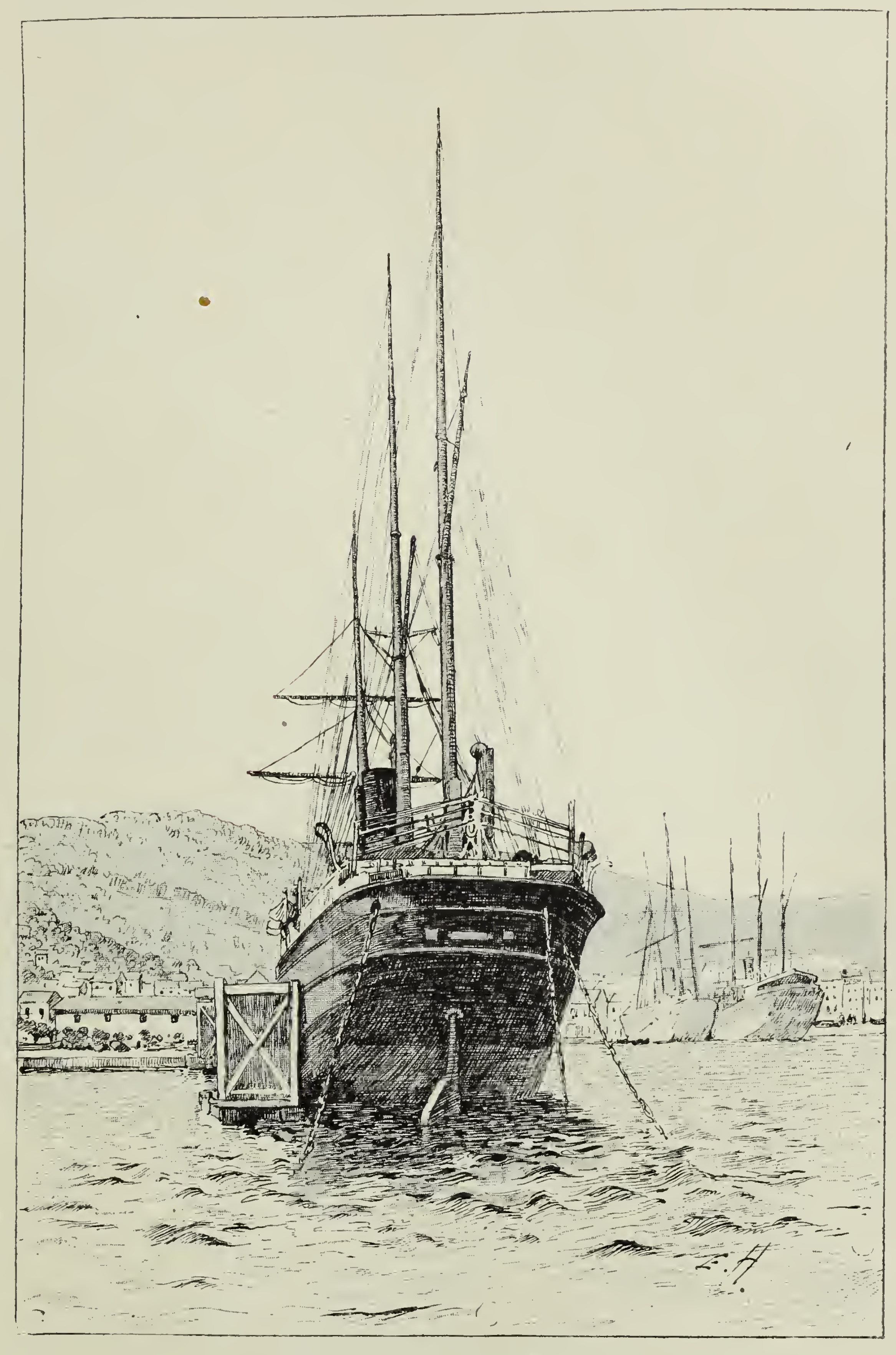
Pour faire des études profitables il faut diviser les difficultés et les étudier séparément. Il faut quand on a la palette en main, ne chercher que les valeurs et les colorations sans trop se préoccuper du dessin qui peut, sans inconvénient, être maladroit ou sacrifié à la recherche d'un beau ton bien juste de valeur. Quand on dessine, c'est tout différent, il faut seulement dessiner, c'est-à-dire mettre des formes, bien proportionnées, justes dans leur ensemble et leurs mouvements, où la perspective des lignes soit le principal objet ; c'est un travail qui n'a d'autre but que celui d'instruire le peintre.

Pour dessiner utilement, nous avons dit qu'il y avait plusieurs façons de procéder, mais qu'un dessin bien établi avec le crayon mine de plomb passé à l'encre était un procédé excellent. Ce moyen a l'inconvénient d'être un peu long, mais il sera facile, avec de la pratique, d'éviter beaucoup de détails qu'il est inutile de préciser lorsque l'on fait un dessin destiné à être peint ensuite. Quand le dessin est achevé, il y a encore un très bon procédé dont nous avons déjà parlé qu'on emploiera ici : c'est l'aquarelle à l'huile, ou l'ébauche de l'étude au moyen de glacis et de frottis pour lesquels on n'emploie que peu, ou pas de blanc, afin de ne pas couvrir et effacer le trait du dessin. Cette ébauche permet, en faisant disparaître l'apprêt blanc de la toile, de se rendre plus facilement un compte exact de la valeur des tons, quand on cherchera sérieusement



BARQUES DE PÊCHE DE HONFLEUR, VUES A MARÉE DESCENDANTE

le ton juste de chaque chose ; elle permet aussi de se renseigner sur les colorations des parties que l'on n'aurait pas eu le temps de peindre et



L'arrière d'un transatlantique.

qu'une ébauche rapide détermine suffisamment pour que l'artiste qui l'a faite se souvienne de ce qu'il doit ajouter ou retrancher. Une telle

ébauche se fait si vite que nous la recommanderons même pour une pochade rapide, car elle donne en quelques minutes l'aspect de l'ensemble qui permet de décider ensuite dans quelle gamme on doit peindre.

Le dessin de l'étude qui nous occupe étant établi comme il a été recommandé, l'ébauche rapide faite avec des frottis ayant fait disparaître le blanc de la toile ; tout cela aura pris un temps assez long, mais comme on se sera servi d'une petite toile, la séance ne sera pas épuisée et l'on pourra tout au moins peindre une bonne partie de l'étude, si toutefois on ne parvient pas à la terminer.

Pour bien partir dans le ton et la valeur justes, voici ce qu'il conviendra de faire : comme dans l'ébauche, on aura réservé le blanc de la toile pour faire momentanément le ton blanc du bordage et des porte-manteaux, c'est par le ton juste et définitif de ces parties peintes blanches et éclairées par le soleil qu'il faudra commencer l'étude. C'est cette première note blanche et colorée qu'il faudra chercher avec soin, car elle est le point de départ duquel dépend uniquement le sort de l'étude et l'on comprendra qu'il est indispensable de la raisonner longuement avant de la poser définitivement.

Il est à remarquer aussi que ce qui semble blanc est en réalité d'un ton clair, très coloré, et même relativement foncé, si on le compare au blanc pur, tel qu'il sort du tube. Il ne faudra donc pas se préoccuper si le ton coloré de ce blanc semble foncé, même jaune et sans distinction, quand on le posera sur le ton blanc réservé dans l'ébauche ; mais il faudra l'entourer immédiatement avec les tons du ciel et de la mer, en montant la valeur de leurs colorations jusqu'à ce que le ton clair par lequel on a commencé, paraisse blanc lumineux. On sera obligé à des retouches qui corrigeront peut-être plusieurs fois le ton et la valeur de toutes ces notes primitives, car il est extrêmement rare, même quand on a l'habitude de peindre, que l'on ose mettre du premier coup la valeur et la coloration d'un ton clair, quand on commence une étude en peignant sur un fond blanc ; les tons les plus clairs sont toujours colorés et d'une valeur qu'on est loin de soupçonner.

Il est indispensable de procéder ainsi pour ne pas s'exposer à commencer dans une gamme décolorée et trop claire, car s'il en était autrement, quand tout aurait été peint, on n'obtiendrait qu'un ensemble terne et froid. La lumière ne s'obtient que par la vigueur des colorations. Ce n'est pas par l'opposition des ombres foncées que l'on fait paraître les tons lumineux, c'est par un ensemble de colorations justes dans leurs rapports complémentaires. Dans certain cas où l'on recherche absolument la lumière, on peut se voir obligé de mettre dans quelques parties, du blanc presque pur, mais si les tons clairs qui l'accompagnent sont étudiés et complémentaires, le blanc prendra la coloration voulue.

« Quand le blanc d'argent est bien pur, sa coloration est absolument



neutre ; c'est ce qui lui donne la propriété de paraître toujours nuancé de la complémentaire du ton, à côté duquel il se trouve. »

Le dessin de la page 67 montre encore l'arrière du même bateau, vu de face, avec les agrès et la mâture vus d'ensemble et en perspective. L'ombre portée et le reflet du transatlantique sont très peu apparents, à cause des petites vagues qui les brisent.

Cette étude sans être très intéressante comme motif de tableau, contient plusieurs espèces de renseignements qui pourront être utilisés, car, en plus du grand paquebot, il y a un bateau qui supporte un échafaudage servant aux réparations, un autre groupe de transatlantiques vus de loin, montrant la proportion de ces bateaux par rapport aux maisons du port, et enfin la mer agitée dans le port, telle qu'on la voit souvent quand par un beau temps d'été le mistral souffle légèrement.

Les tartanes. — Les tartanes sont les barques qui servent dans le midi, au transport des marchandises de tout genre ; leur nombre est considérable et elles sillonnent en tous sens la Méditerranée. C'est donc un bateau qu'il faut bien connaître, car il y en a en station dans tous les ports et le temps que l'on met à les charger ou à les décharger donne au peintre toute la latitude voulue, pour en faire une étude approfondie.

Le dessin hors texte montre une tartane amarrée à quai, en premier plan. Pour peindre une telle étude, il faut commencer par dessiner attentivement les proportions surprenantes de la grande voile latine quand on les compare à la hauteur relativement petite de l'avant du bateau. Quand tout est bien proportionné, bateau, paysage, maisons, etc., on commence par peindre le ciel, en le terminant du premier coup. Il faut, pour faciliter cette opération, préparer quelques tons bleus de gammes différentes, ainsi qu'il a été dit dans la partie précédente de cet ouvrage. Ces bleus chauds et froids qui se dégradent peu à peu, pour devenir d'un ton chaud presque rouge à l'horizon, sont d'une valeur très montée, à laquelle il faudra donner beaucoup d'attention pour ne pas partir, dès les premières touches, dans une valeur trop claire qui ne permettrait plus de colorer les lumières du bateau, du mât, de la voile et des maisons. Pour ne pas s'exposer à semblable faute, il sera nécessaire de peindre, avant tout, les parties éclairées du mât et de la voile en se souvenant toujours que ces lumières sont colorées et relativement foncées, si on les compare au blanc pur. Quand on est certain du ton de ces lumières, on pose autour des touches du bleu du ciel et on en augmente la valeur jusqu'à ce que l'on obtienne le brillant voulu pour le ton de la voile au soleil.

Quand le ciel est terminé on peint les lointains formés par les mon-

tagnes boisées, dont l'ensemble est gris-bleu et violet très doux quoique relativement foncé, si on le compare aux tons bleus du ciel.

On peint ensuite les maisons dans l'ombre derrière le bateau, en observant, qu'elles semblent claires, bien qu'elles soient plus foncées



Les tartanes.

que le ciel. Ceci étant fait, on peint l'eau autour du bateau seulement et l'on termine en peignant le bateau.

L'étude sera continuée ensuite par l'exécution de la voile et du mât en terminant chaque partie par le ton de la lumière. L'avant du bateau est peu compliqué et facile à peindre, il sera cependant urgent de bien observer la valeur du blanc dans l'ombre. Il sera nécessaire aussi de peindre une partie du quai qui entoure le bateau afin de se rendre compte des rapports des valeurs générales et prévoir le cas où le lendemain on ne retrouverait plus le bateau à sa place. C'est pour cette raison qu'il est prudent de terminer l'étude d'un bateau en une séance ; on ne sait jamais où il sera le lendemain. En procédant ainsi on aura l'esprit tranquille pour le reste de l'étude si l'on a eu soin de se rendre compte de l'ensemble des valeurs en déterminant dans la première séance, quels sont les deux points dominants, le clair et le noir.

Dans la séance suivante on peindra les maisons du port, ainsi que les canots et les barques amarrés au quai. Le dessin de ces parties de l'étude doit être soigneusement établi et comme on aura tout le temps nécessaire pour le faire soigneusement, c'est par cette opération qu'il faudra commencer. Quand on se sera assuré du dessin et de la perspec-



TARTANE DANS LE PORT DE LA CIOTAT

tive, on aura beaucoup de plaisir à y placer les colorations si chaudes, si claires et si variées de ces murailles ensoleillées, mais on ne devra pas perdre de vue les valeurs, et quoique l'on cherche à faire étinceler la blancheur des maisons, il faudra toujours tenir compte que le bordage du bateau principal peint en blanc, est la note la plus claire de tout le tableau

Le paquebot des messageries maritimes qui est dans le bassin de réparation devra être terminé et peint avec beaucoup d'attention pour



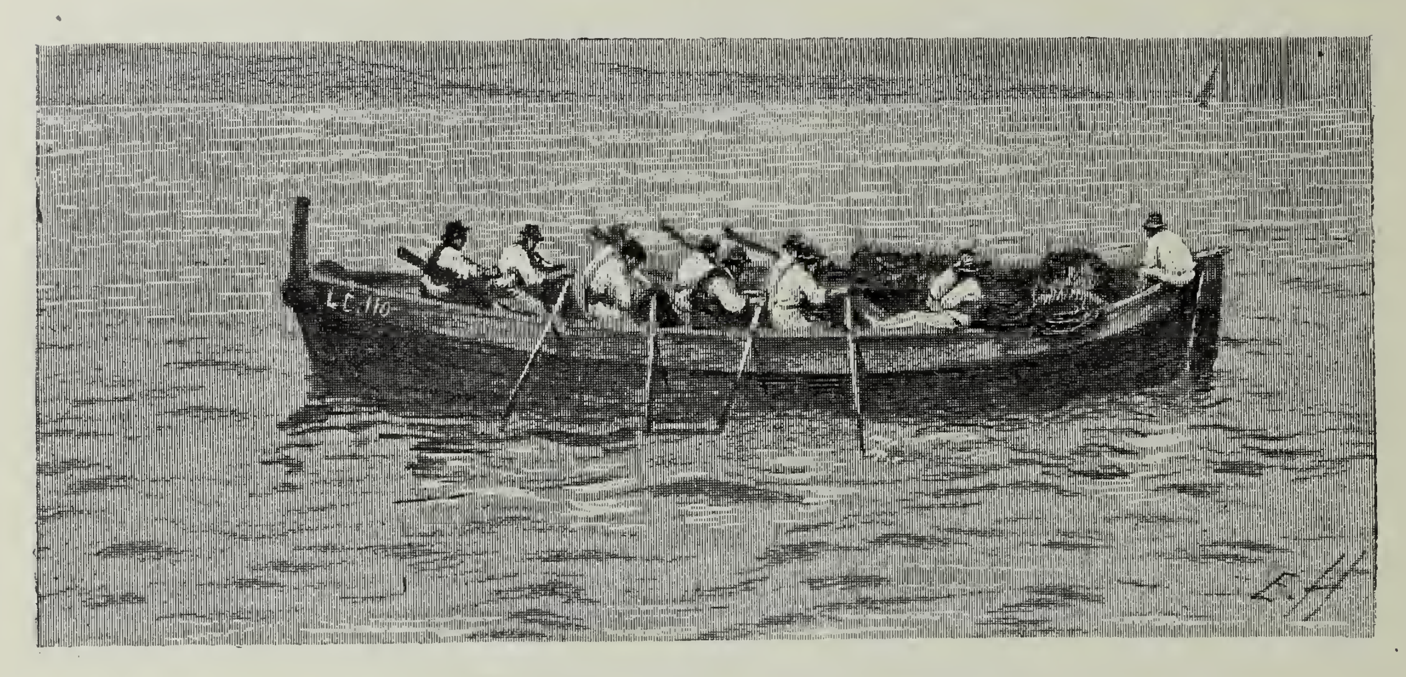
Canot en marche ; étude des reflets dans l'eau.

qu'il reste bien à son plan malgré sa grandeur et l'intensité de la lumière qui reluit sur sa coque.

Les reflets dans l'eau agitée par les incessants mouvements de la navigation du port devront être étudiés scrupuleusement comme valeur d'abord et comme dessin ensuite. On sait que la couleur des eaux teinte toujours plus ou moins les parties lumineuses qu'elle reflète, de même qu'elle adoucit et noie les ombres, ce qui fait qu'un noir se reflète moins foncé et qu'un clair se fonce. Les maisons seront donc plus colorées et plus foncées dans les reflets de l'eau. Ces reflets sont aussi très intéressants par la forme inattendue qu'ils prennent ; ils sont même parfois extrêmement difficiles à saisir, mais, en faisant des études d'abord très simples et en augmentant peu à peu la recherche des difficultés, on y parviendra certainement.

Canots de pêche (en marche) études des reflets dans l'eau. — Pour commencer ces études, il sera indispensable de peindre des canots très simples en choisissant ceux qui sont amarrés, ceux qui posent. Mais le plus sûr moyen consiste surtout à en louer un, dont on disposera à vo-

lonté et que l'on pourra placer comme on le désire. Pour que le mouvement reste exactement le même, il sera utile de l'amarrer à l'avant et à l'arrière très solidement et si l'on veut faire poser une figure pour avoir des documents bien exacts voici comment on devra procéder : On s'installera pour peindre, sur le quai même et le modèle ira placer le bateau à l'endroit que l'on aura jugé propice, en laissant filer la corde qui l'amarre au quai par l'avant. Quand il sera à la place voulue par le peintre,



Barque de pêche : etude des reflets dans l'eau.

le modèle laissera tomber à fond un pavé ou un poids quelconque attaché à l'arrière et le canot ne bougera plus.

La forme des reflets sans cesse en mouvement est très difficile à observer ; il faut une grande volonté pour dominer l'impatience et le découragement qui ne manquent pas de se produire, quand, après un travail assidu, le résultat est mauvais, mais avec de la persévérance on arrive toujours à triompher. L'observation attentive fait comprendre la forme invisible des ondulations de l'eau qui brise les reflets et les déforme parfois curieusement.

On voit par le dessin page 71 quelles formes extraordinaires prennent les reflets du bateau et du personnage ; ce sont des lignes horizontales brisées, enchevêtrées ; les bras du rameur sont tordus et son chapeau ne forme plus qu'un anneau allongé. L'avant du bateau donne un reflet dans l'eau qui ne rappelle presque pas la forme qu'il reflète.

Pour étudier et surtout exécuter la forme de tels reflets, il est néces saire d'employer la couleur très liquide et de peindre avec des pinceaux de martre qui permettent de dessiner après coup les reflets foncés dans la pâte fraîche du ton local de l'eau. On peint d'abord le bateau en



LES TARTANES DE LA CIOTAT. — ÉTUDES DES REFLETS DANS L'EAU

exécutant au préalable, tous les tons de l'eau qui l'entoure, puis on peint la figure[1] ; on termine par l'aviron qui le coupe et passe par-des-



Canot de promenade ; étude des reflets dans l'eau.

sus ainsi que les pare-battages accrochés au bordage et l'on finit l'étude par l'exécution des reflets.

Un autre dessin page 72 montre un canot de pêche par une mer un peu houleuse, mais sans vagues où les reflets sont très peu accentués et se perdent dans les petites ondulations de l'eau.

Dans le dessin de la page 73 le canot est vu de face un peu du dessus. Il va aborder, les reflets sont très cassés, mais ils n'offrent pas encore de grandes difficultés.

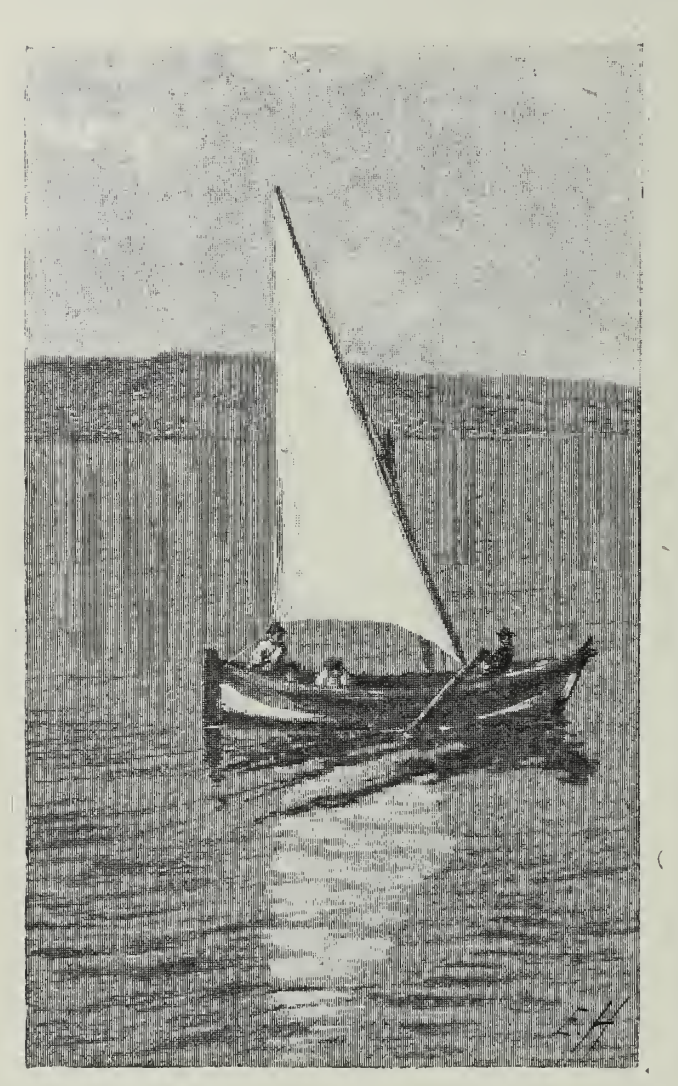
Notre dessin page 74 montre un canot de pêche qui a hissé une petite voile, mais qui marche encore à l'aviron ; les reflets sont assez différents à cause du calme de l'eau. Tous ces croquis peuvent se faire au crayon dans les ports de mer ; en peu de temps, on acquiert une grande facilité à les saisir au passage, si l'on sait dessiner correctement un bateau au repos, ou à l'ancre.

Tartanes amarrées à quai. — Ayant fait plusieurs études dans le genre

[1] En terme d'atelier on dit une figure pour désigner un personnage.

de celles que nous venons de conseiller, on pourra ensuite aborder des reflets plus compliqués.

Les tartanes que montre notre grand dessin, sont amarrées à quai pour débarquer des pavés ; elles sont vues d'un peu loin afin qu'on puisse étudier dans l'eau leurs reflets dont les lignes tordues sont si capricieuses.



Canot de promenade ; étude des reflets dans l'eau.

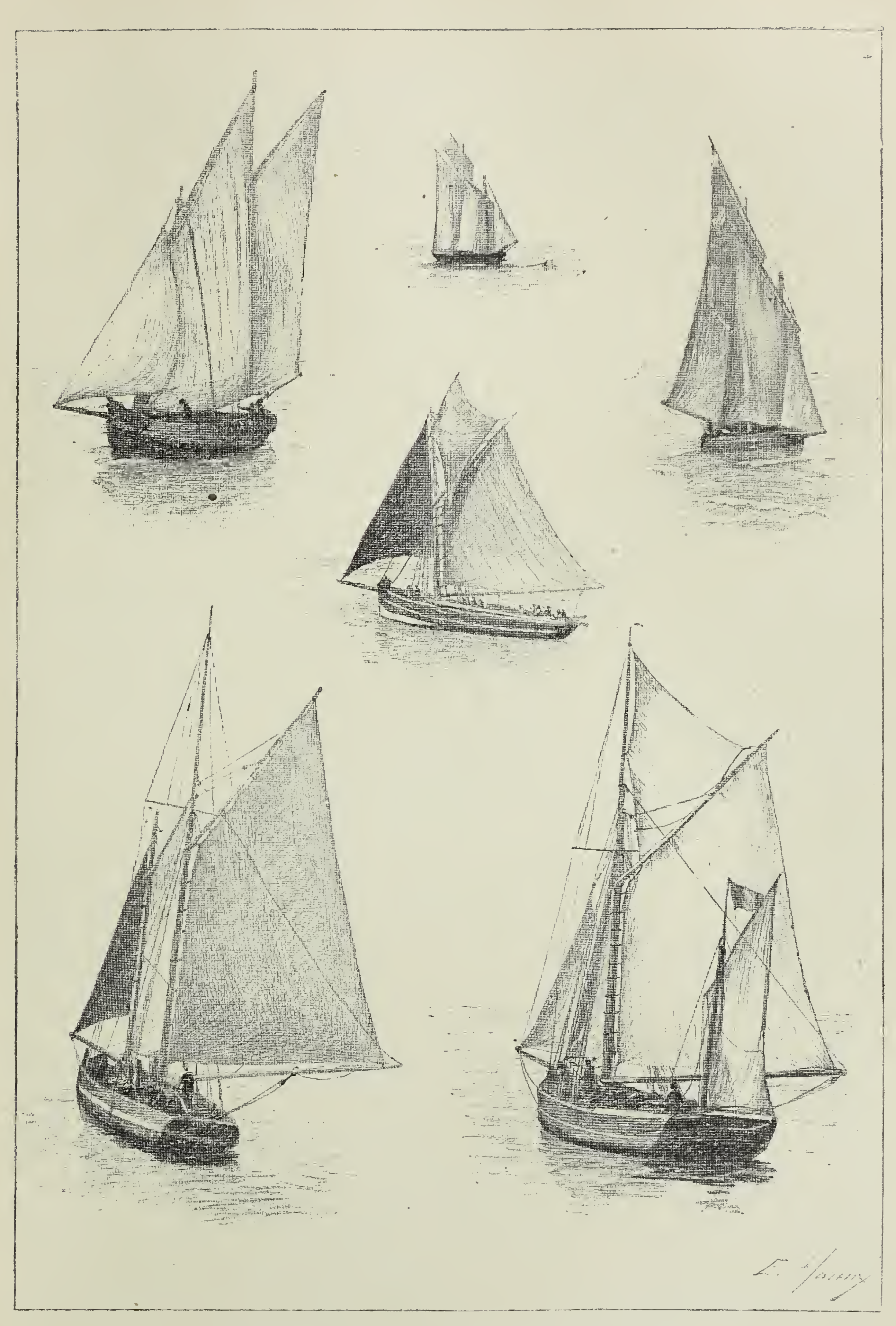
Comme la forme seule de ces reflets n'est plus la même il nous suffira, pour ne pas nous répéter, de dire que l'on doit peindre d'abord les parties claires de l'eau et ensuite les reflets. Afin de ne pas salir le ton et de pouvoir obtenir un dessin aussi juste que possible, on cherchera la place de ces reflets en les dessinant dans la couleur fraîche avec la hampe du pinceau, et lorsque l'on sera bien certain de ne plus les déplacer, on les exécutera avec le pinceau de martre en employant la couleur très liquide.

Bateaux en marche. — Ces études devront se faire en commençant par des croquis dessinés et peints ; à cet effet, la boîte, dite boîte à pouce, est la plus utile ; on peut glisser deux petits panneaux dans son couvercle et au besoin un troisième à la place de la palette pour les transporter facilement quand ils viennent d'être peints. Sur ces petits panneaux, il faut peindre de tout petits bateaux, à peine plus grands que ceux de la planche ci-contre qui montre un panneau d'étude telle qu'on doit l'exécuter.

En répétant souvent ces études, on saura vite saisir une allure générale et il sera facile alors, en allant se poster sur les jetées de peindre rapidement les bateaux qui rentrent ou sortent du port. Ainsi placé, on a toutes les facilités voulues pour travailler quand le temps est beau et l'on peut aussi étudier à l'aise, en prenant des notes écrites, les jours de mauvais temps.

Le panneau de boîte à pouce est suffisamment grand pour permettre de peindre une étude de bateau très détaillée ; pour les bateaux en marche qui restent si peu de temps en place, il est presque indispensable de les

ÉTUDES DE BATEAUX EN MARCHE DANS LE PORT DE LA CIOTAT



Croquis de bateaux pris dans le port du Havre.

peindre petits. Il faut aussi se souvenir que c'est principalement la couleur que l'on veut étudier lorsque l'on peint; il sera donc nécessaire de ne rechercher que les colorations et de ne pas s'exposer à gâter un joli ton pour ajouter une correction au dessin. C'est avec de bons dessins exécutés spécialement et avec des études de couleur faites à part qu'on exécute ensuite des bateaux. Ayant toutes ses aises à l'atelier, on résume, on combine, on arrange les études de dessin, de couleur, d'ensemble, de mouvement et c'est seulement ainsi que l'on peut espérer obtenir un résultat qui soit bon, quand on a beaucoup observé, appris et retenu.

Le grand dessin page 75 montre un panneau peint au Havre, il pourra servir de guide pour en peindre de semblables. Ce dessin est obtenu au moyen d'un ton composé sur la palette de blanc, de noir d'ivoire et d'un peu de terre de Sienne brûlée. On ajoute à la palette du blanc pur, du noir pur et de la terre de Sienne pure, afin de pouvoir foncer une ombre, ou éclaicir un clair et l'on peint d'après nature des dessins très modelés, qui sont encore des documents utiles.

Pour devenir un peintre de marines, il est indispensable d'être un peu marin, tout au moins les voyages en mer, loin des côtes, doivent être répétés fréquemment, afin de connaître la mer par tous ses effets et de pouvoir observer les bateaux de tous genres dans leurs diverses allures. L'on aura toute facilité de dessiner pendant le voyage et même de faire des études peintes, lorsque l'on se sera accoutumé au mouvement du bateau ; l'étude du bateau même, sur lequel on voyage est indispensable à faire.

Nous ne nous étendrons pas davantage sur ce chapitre, tous les moyens de peindre un tel sujet se rapportant à ce qui a été dit ailleurs. Ce genre d'étude tient d'ailleurs beaucoup plus de la *nature morte* en plein air que de la marine et l'on trouvera des renseignements à ce sujet dans la seconde partie de cet ouvrage.

Ce qu'il est nécessaire de bien observer, c'est avant tout l'enveloppe générale qui noie les contours et donne de l'air et du mouvement. Il faut que l'on devine sans explications que le bateau est en marche, que l'on s'attende à le voir bouger sous les influences du roulis et du tangage et ce n'est que par des valeurs bien observées jointes à des formes bien établies, mais un peu vagues et sans sécheresse, que l'on parviendra à faire éprouver cette sensation au spectateur.

Effet de nuit. Transatlantiques et canots vus d'ensemble. — Nous avons dit longuement dans la partie précédente, comment on devait préparer la palette et les toiles qu'il est nécessaire d'employer, leur for-

EFFET DE NUIT DANS LE PORT DE LA CIOTAT

mat, leur préparation, etc., nous abrégerons ici de façon à ne pas trop fatiguer le lecteur par nos redites et le renvoyons à ce qui précède pour plus amples détails.

Notre dessin hors texte, montre une belle nuit calme et un ciel limpide; tout le paysage semble endormi; il n'y a plus aucun mouvement dans le port; c'est l'heure favorable pour étudier ce bel effet, que l'on a rarement l'avantage de voir aussi bien écrit. La valeur du ciel provençal est facile à observer et à peindre par une belle nuit d'août, comme celle-ci. C'est un ton gris violet et roux pour le bas, dont la valeur est cependant plus foncée que la mer, à l'horizon ; le haut du ciel est gris bleu martelé de tons violets qui s'y fondent et s'y dégradent. Les montagnes et la petite silhouette de l'île, se découpent très vaguement en un ton violet gris, à peine plus foncé que le ciel ; les murailles du môle se perdent, s'estompent et laissent à deviner totalement la forme des phares qui est mangée par le ciel et dont les feux rouges et jaunes semblent suspendus dans l'espace. Les deux transatlantiques qui se silhouettent sur le ciel et se réfléchissent dans le miroir de l'eau sont de valeurs très distinctes, quoique la distance qui les sépare soit relativement faible. Aussi est-il facile de les peindre justement en les ébauchant d'une seule valeur mise à plat, dans laquelle on ajoutera quelques gris plus chauds, plus foncés ou plus clairs, si cela est nécessaire. Mais ce qu'il est indispensable de bien observer, c'est la valeur générale de l'ensemble d'abord, et ensuite le ton, la place et la proportion des lumières électriques de l'intérieur des bâtiments dans lesquels des équipes d'ouvriers travaillent jour et nuit. Le reflet de ces lumières dans l'eau est aussi une chose à bien étudier; c'est un miroitement de petites lames horizontales, très lumineuses, quoique plus colorées et plus foncées que les lumières mêmes. La valeur de l'eau augmente en force, à mesure qu'elle se rapproche des premiers plans, elle devient ensuite sur le devant de l'étude plus montée que le ciel, à tel point, que le quai reflété par les vagues lumières des boutiques invisibles quoi qu'il soit lui-même relativement foncé, s'enlève cependant en valeur chaude et claire sur le fond de l'eau que les silhouettes des barques séparent d'un ton très noir, mais de dessin très flou. Une étude semblable doit être peinte en une seule séance, afin que tout soit bien enveloppé, bien aéré. Le dessin n'est pas indispensable et l'on ne fera que proportionner les parties en les mesurant avant de commencer; tous les détails devront être sacrifiés à un ensemble juste. Si l'on désire faire ensuite un dessin plus étudié, on le fera au jour avec l'encre, ce qui donne des lignes précises très utiles.

Dans un port, comme La Ciotat, il est facile de se loger dans les hôtels en ayant une vue qui permette d'observer aisément les effets de tous genres, dans leurs transformations du jour et de la nuit.

Notre grand dessin montre un effet de nuit avec la lune hors du cadre éclairant et argentant d'une belle lumière, la ligne de la mer à l'horizon, interceptée brusquement par la silhouette des transatlantiques. L'eau du premier plan reflète encore un peu de la lumière du ciel et de la lune ; dans le fond, la petite montagne profile sa masse sombre sur laquelle se détache la lumière de l'eau.

Bien et agréablement installé on serait sans excuses si l'on ne rapportait pas de nombreuses études d'un séjour qui invite tant à travailler. Nous renverrons le lecteur à tout ce qui a été dit précédemment concernant les moyens à employer pour peindre cet effet; nous n'avons eu d'autre intention ici que de montrer tout le parti que l'on peut tirer d'une installation semblable, en indiquant par des dessins noirs ou en couleurs, que tout peut être intéressant à peindre et servir de prétexte à faire des tableaux et des études, pourvu que l'on cherche le côté artistique et que l'on s'efforce de rendre une impression.

La nuit en mer. — Les promenades en mer et les parties de pêche, sont, pour le peintre de marines, des récréations indispensables, parce qu'elles lui permettent d'étudier, d'observer quantité de choses utiles pour son art. Les promenades de nuit sont particulièrement agréables quand il fait un beau clair de lune, en été, parce qu'il y a des effets merveilleux de lumière et de colorations lunaires. On emporte avec soi un carnet et un petit carton à dessin ; sur l'un, on écrit les tons tels qu'on les observe, sur l'autre, on dessine l'effet avec du fusain en observant avant tout les valeurs de la mer, du ciel, des bateaux, de tout en général ! Le lendemain matin, il sera nécessaire de faire une petite pochade de souvenir, en consultant les notes et le dessin ; ce genre d'étude est très profitable pour habituer le cerveau à retenir tout ce que l'on a observé, car la mémoire des tons se développe comme toutes les autres par un travail assidu.

TABLE DES PLANCHES HORS TEXTE

TABLE DES MATIÈRES

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

COURS COMPLET

DE PEINTURE A L'HUILE

ANIMAUX

Aperçu sur les principaux peintres animaliers. — La peinture des animaux proprement dite, ne remonte pas très haut dans l'histoire de l'art; c'est aux écoles hollandaise et flamande que l'on doit les premières tentatives en ce genre, où l'art devait s'élever si haut.

Dès l'an 1600 de nombreux artistes hollandais s'illustrèrent comme animaliers ; voici d'abord Pierre de Laer (dit le Bamboche), qui vécut de 1595 à 1655 ; le Bamboche était à la fois peintre de genre et animalier de talent ; il fut ainsi un précurseur de Wouvermans. Vers cette époque, ce fut, en Hollande et en Flandre une véritable floraison, un épanouissement subit de talents nombreux parmi les peintres d'animaux. La Hollande à elle seule donna le jour à de très grands talents tels que : Albert Cuyp, Jean Asselyn, Bartholomé Breenberg, Isaac Ostade, Philippe Wouvermans, Jean-Baptiste Weenix, Jacques Van Der Does, Nicolas Berghem. A tous ces grands noms de la peinture hollandaise, vint tout à coup se joindre le plus grand artiste animalier connu jusqu'alors dans les annales du genre : Paul Potter qui vécut à peine vingt-neuf ans de 1625 à 1654 et qui laissa des chefs-d'œuvre surpassant tout ce qui avait été peint jusqu'alors. Le catalogue du Louvre consacre une notice intéressante à ce peintre et graveur si précoce, qu'il était, dit-on, déjà célèbre à seize ans. Sa mort prématurée fut un malheur immense pour l'art et particulièrement pour l'école hollandaise.

Paul Potter a été le plus grand peintre animalier du XVIIe et du XVIIIe siècle. Nous n'avons pas à juger ici, s'il a été égalé au XIXe, c'est l'avenir qui le dira en permettant aux critiques et aux artistes futurs de juger impartialement nos contemporains. Ce qu'il faut surtout louer dans le génie de Potter, c'est l'audace tranquille qu'il a montrée en peignant le premier, des tableaux où les animaux étaient représentés comme sujet

principal et peints pour eux-mêmes, ce que personne, parmi les artistes de cette époque, n'avait osé entreprendre. « Les bêtes du paysan, le cheval du peuple, ont fait un nom immortel à Potter, qui à son tour, les a pris sous la protection de son génie. Jamais il ne fut donné aux animaux d'occuper la première place dans les créations de la peinture et de former à eux seuls un tableau. Depuis la Renaissance, personne n'avait osé attribuer une importance pareille aux animaux domestiques; personne ne les avait introduits avec autant d'autorité dans le domaine de l'art. Les Hollandais eurent cet honneur, que pour la première fois, ils donnèrent leur part d'intérêt et de lumière aux races inférieures de la nature[1]. »

La Hollande si riche par le talent de ses artistes, vit s'accroître le nombre de ses enfants célèbres dans ce XVIIe siècle qui fut si fécond; c'est encore à cette heureuse époque que naquirent tant de maîtres, parmi lesquels il faut citer, Jean Lingelbach qui vécut de 1625 à 1680, et qui a laissé des tableaux de chasse et de chevaux supérieurement peints. Vient ensuite Adrien Van der Cabel de 1631 à 1698. Moucheron, de 1633 à 1686, fut un savant paysagiste qui peignit des animaux importants. Karel Dujardin né vers l'an 1635 et mort en 1678, mériterait plus qu'une mention ici, si la place ne nous était pas limitée par le cadre même de cet ouvrage. Melchior de Hondecoeter qui fut un animalier de grand talent, se spécialisa uniquement dans l'étude des volatiles, il vécut de 1636 à 1695. En 1639 naquit dans cette bien heureuse Hollande, à Amsterdam, un artiste dont le nom est aussi connu que celui de Paul Potter, c'est Adrien Van de Velde, qui tout enfant fut doué d'une facilité si grande qu'elle surprit les connaisseurs et décida le « peintre Wynants, alors en grande réputation à Harlem », à se charger de son éducation artistique, présageant un grand maître dont l'École hollandaise serait fière un jour. La biographie de Van de Velde a été fort bien écrite par Charles Blanc dans l'*Histoire des peintres* (École hollandaise) à laquelle nous empruntons la plupart de ces renseignements. Nous nous contenterons donc de dire ici que ce célèbre artiste est mort en 1672 à Amsterdam, à l'âge de trente-trois ans. Enfin, parmi les peintres animaliers qui furent célèbres en Hollande au XVIIe et au XVIIIe siècle, il faut encore citer Jean Van Huchtenburg qui vécut de 1646 à 1733 et qui a laissé quantité de tableaux de batailles où les chevaux y sont peints supérieurement.

L'École flamande compte aussi dès le commencement du XVIIe siècle un grand nombre de peintres animaliers qui eurent beaucoup de talent; le premier est Pierre Snayers qui vécut de 1593 à 1662. Jacques Jordaens, ce peintre si réputé pour la vie qu'il sut donner à ses person-

[1] Charles BLANC. *Histoire des peintres de toutes les Écoles.*

nages, fut souvent entraîné dans ses compositions à peindre des animaux et l'on connaît de lui des chevaux, des ânes et des chèvres qui sont de très beaux morceaux de peinture.

En 1579, naquit François Sneyders qui s'adonna spécialement à ce genre et dont le remarquable talent de peintre animalier n'a pas été surpassé dans les tableaux de chasses; ses chiens et ses sangliers ont une allure et une vie surprenantes. Puis vinrent des artistes comme Jean Miel, qui vécut de 1599 à 1664; Adrien Van Utrecht né en 1599 mort en 1652; Abraham Van Diepenbeeck qui vécut de 1607 à 1675. Jean Fyt, peintre et graveur animalier d'un très grand talent, est né à Anvers en 1609; il y mourut en 1661.

L'École flamande compte encore quelques peintres animaliers qui furent très connus, parmi ces derniers, nous citerons : Franz Van Bloemen, né en 1656 et mort en 1748; Jean Van Bredael de 1683 à 1750; Charles Van Falens de 1684 à 1733 et enfin Ommeganck né en 1755, mort en 1826.

L'École allemande eut peu de peintres animaliers aux deux siècles précédents; nous n'en connaissons guère que quatre à pouvoir citer. Ce sont d'abord : Jean-Henri Roos qui vécut de 1631 à 1685 et Théodore Roos, né en 1638, mort en 1698. Puis vinrent George-Philippe Rugendas de 1666 à 1742 et Jean-Elie Ridinger, né en 1695, mort en 1767, dont le talent comme peintre et comme graveur est resté célèbre, surtout parmi les amateurs d'équitation et les chasseurs, car ce peintre « a publié, nous dit Charles Blanc, — *l'Art de monter à cheval*, gravé en taille douce. *La chasse au cerf*, avec ses nombreuses péripéties, n'a pas eu, je crois, de meilleur peintre que Ridinger, ni de plus instructif, je veux dire de plus fidèle ».

Malgré la très grande faveur que l'on accorde à tous les animaux domestiques dans la Grande-Bretagne, l'École anglaise ne compte que deux peintres animaliers qui vécurent à la fin du XVIIIe siècle; c'est Constable, le paysagiste, qui peignit des chevaux et des vaches dans ses tableaux; mais quoiqu'ils fussent suffisamment dessinés et peints, ces animaux ne sont que des accessoires dans les superbes pages de ce maître et ne le classent que très imparfaitement parmi les peintres animaliers; il vécut de 1776 à 1837. Augustus Wall Callcott né en 1779 mort en 1844, fut aussi un paysagiste, sachant peindre des chevaux dans ses paysages, mais nous le répétons, ces deux artistes sont surtout des paysagistes.

L'École espagnole aux siècles précédents semble s'être désintéressée de tous les genres de la peinture, en dehors de la figure où elle excella, avec des noms illustres entre tous. C'est à peine, si nous voyons figurer un peintre animalier, Francisco Jose Goya y Lucientes né en 1746, dans la patrie des Murillo, des Velasquez et de tant de grands peintres.

Cet artiste a peint des chevaux, des scènes de toreros, des mulets, et peut être classé comme animalier ; il mourut en 1828.

L'École italienne ne compte pas parmi ses artistes si nombreux, de peintres spécialistes parmi les animaliers ; on ne peut guère citer que Antonio Tempesti ou Tempesta, né en 1555, et mort en 1630, qui peignit des chasses et des batailles ; Salvator Rosa, qui vécut de 1615 à 1673, a peint des batailles dans lesquelles il a fait figurer des chevaux. On connaît aussi de cet artiste des tableaux où il a peint des vaches, des moutons, et des chèvres, mais encore ces tentatives ne classent-elles pas le peintre parmi les animaliers.

L'École française, dès le XVIIe siècle a su comprendre tout le parti que l'on pourrait tirer des animaux au point de vue de la peinture et Claude Lorrain fut peut-être le premier qui osa les peindre dans ses tableaux de paysage ; on sait qu'il vécut de 1600 à 1682.

Nous citerons encore parmi les artistes qui peignirent des animaux dans leurs tableaux, surtout des chevaux et des chiens, Charles Lebrun né en 1619, mort en 1690. Le Bourguignon (dit Jacques Courtois) né en 1621, mort en 1676. Van der Meulen, le célèbre peintre de batailles qui vécut de 1634 à 1690. Joseph Parrocel, né en 1648, mort en 1704.

Avec Alexandre-François Desportes naquit en 1661, réellement un peintre animalier de grand talent et comme le dit Charles Blanc : « c'est le premier en France qui a peint les animaux et les chasses. » Cet artiste mourut en 1743. Jean-Baptiste Oudry, né en 1686, mort en 1755, fut aussi un célèbre animalier, mais comme la critique trouve toujours le défaut de la cuirasse, ainsi que l'a dit avec beaucoup de justesse son biographe d'Argenville, « Les tableaux d'Oudry sont plutôt l'ouvrage de l'esprit et de l'imagination que du sentiment et du cœur. Chez lui point de ces effets saisissants que le génie devine quand il est échauffé par une âme ardente. Ses inventions sont sages et bien ordonnées, son dessin correct, ses lumières habilement disposées, son pinceau adroit et facile, et cependant à toutes ses œuvres, il manque ce je ne sais quoi d'imprévu, cet entrain, cette libre allure qui sont les rehauts du talent. »

La liste des peintres animaliers qui furent la gloire de l'École française au XVIIe et au XVIIIe siècle, est trop longue pour que nous puissions consacrer à chaque artiste plus qu'une citation, aussi est-ce avec regret que nous donnons si brièvement les noms et les dates où ils vécurent, espérant que les lecteurs y trouveront ainsi l'essentiel et qu'ils y puiseront le désir de lire tout ce qui a été recueilli sur leurs biographies, dans « *L'histoire des Peintres* » de Charles Blanc.

Charles Parrocel, qui peignit des batailles et des chevaux, vécut de 1688 à 1752. Jean-Jacques Bachelier, né en 1724, mort en 1805, a peint de très beaux animaux. François Casanova, peintre de chevaux et de batailles a vécu de 1727 à 1805. Jacques-Philippe Louterbourg qui a peint le

même genre que le précédent, vécut de 1740 à 1814. Jean-Louis Demarne a laissé une grande réputation comme peintre animalier, il vécut de 1744 à 1829. Jean-Baptiste Huet, né en 1745 et mort en 1811, fut un grand peintre ainsi que Carle Vernet dont les chevaux furent célèbres. Ce dernier artiste eut pour père Joseph Vernet, le célèbre peintre de marines ; il vécut de 1758 à 1836. François Gérard qui a peint des chevaux et des batailles, vécut de 1770 à 1837. Antoine Jean Gros, le grand peintre militaire a souvent peint des chevaux remarquables, il vécut de 1771 à 1835. Horace Vernet peut aussi être classé comme peintre animalier, car il a peint en ce genre des toiles célèbres comme « Mazeppa » où les chevaux sont tellement importants qu'ils sont à eux seuls le prétexte et le sujet du tableau.

Théodore Géricault dont les chevaux sont aussi célèbres que son tableau « *Le naufrage de La Méduse* » vécut de 1791 à 1824. Alexandre Gabriel Decamps a laissé comme animalier des toiles remarquables ; il a peint des singes dont l'expression est extrêmement saisissante ; on peut admirer au musée du Louvre « *Les chevaux de hallage* » qui est un superbe tableau.

Alfred Dedreux est encore un artiste remarquable qui a laissé, avec une grande réputation de peintre de chevaux, le regret de sa mort tragique ; il fut tué en duel ; il vécut de 1808 à 1860.

Nous voici maintenant arrivé aux contemporains : Brascassat (Jacques Raymond) né à Bordeaux en 1804 et mort à Paris en 1867, a laissé des toiles remarquables qui sont fort admirées dans les musées et les galeries particulières. Le musée du Louvre en possède deux très jolies. Mme Rosa Bonheur qui mourut l'année dernière, peut être regardée comme un des plus grands artistes que la France ait compté parmi les peintres animaliers. Personne, avant elle, n'avait peint des bœufs au labour avec cette vérité de mouvement et cette justesse d'expression. Peut-être ferions-nous quelques réserves quant à l'exécution de cette artiste si supérieure, mais comme nous nous sommes interdit toute critique, dans cet ouvrage, nous louerons bien sincèrement un talent de dessinateur qui n'a pas été surpassé.

Le plus extraordinaire des peintres animaliers fut Constant Troyon né à Sèvres en 1810 et mort à Paris en 1865. C'est un grand artiste, dans toute la force du terme, un réaliste à la façon des vieux maîtres qui, en cherchant avant tout la vérité, n'ont banni de leurs ouvrages ni le sentiment ni la beauté.

Après Constant Troyon viennent quantité de peintres modernes d'un réel talent tels que Van Marcke qui fut un élève de Troyon et qui a peint des tableaux d'animaux, notamment des pâturages normands où de grands bœufs, de superbes vaches sont représentés supérieurement.

Dans le grand nombre de peintres animaliers vivant actuellement,

nous citerons parmi les plus en vue, Hermann-Léon, Paris, Marais, Charles Jacques, Julien Dupré, et nous terminerons ces citations par deux talents très supérieurs que tout le monde admire : Barillot et Vayson, dont les nombreux succès sont connus de tous.

Considérations sur l'art du peintre animalier. — Lorsqu'on se destine à la peinture, il est assez rare que l'on sache immédiatement à quel genre on veut se vouer plus spécialement. Si on est favorisé par la fortune, on peut attendre que la vocation s'accuse et on se décide en pleine connaissance de cause ; mais la plupart des peintres naissent avec l'envie de peindre pour tout patrimoine, et dès leurs premiers essais, ils sont en lutte avec l'art et la vie matérielle ; il faut vivre ! Devant cet effroyable problème à résoudre, quelques-uns reculent et abandonnent une carrière qui soumet le néophyte aux plus dures épreuves, accompagnées de jeûnes qui dépassent de beaucoup ceux que l'église nous ordonne. Les plus intrépides, les plus touchés de la grâce, en un mot ceux qui ont le don, sont prêts à mourir, s'il le faut, plutôt que de renoncer à l'art et il est rare qu'ils ne parviennent pas, sinon à obtenir de grands succès, du moins à fournir une carrière honorable qui les fait vivre facilement et dans laquelle ils trouvent toujours des satisfactions d'amour-propre, notamment par l'estime de leurs confrères. Dans cette nombreuse catégorie des déshérités de la fortune, quelques-uns trouvent facilement leur voie, mais la plupart sont soumis à d'interminables tâtonnements.

Cette voie, n'est le plus souvent qu'une facilité insoupçonnée chez celui qui la possède, souvent même elle lui est révélée par le goût du public ; aussi voit-on des artistes peindre malgré eux des tableaux que le public demande et qu'ils n'auraient jamais consenti à peindre, si la fortune en les dotant les avait rendus indépendants.

C'est pour cette raison que nous connaissons tous des artistes voués, non seulement à un genre, mais à un seul et même sujet dont ils ne peuvent plus sortir, sous peine de garder pour eux une peinture que les marchands et les amateurs n'achèteraient pas.

Nous allons donc supposer que l'élève après avoir essayé de peindre des natures mortes, des fleurs, des paysages et des marines, a l'intention d'essayer de peindre les animaux, voici d'abord ce que nous lui conseillons pour faciliter ses études.

Premières études d'animaux. — La première condition sans laquelle on ne peut rien espérer, c'est de savoir très bien dessiner. La peinture des animaux n'est possible qu'à ce prix ; le jeune peintre devra donc dessiner beaucoup avant de se livrer aux patientes études des animaux qui demandent avec la science du dessin et de la couleur, le don de l'ob-

servation ; c'est avec ces auxiliaires que l'on apprend à connaître les mœurs, le caractère et jusqu'à la pensée des bêtes.

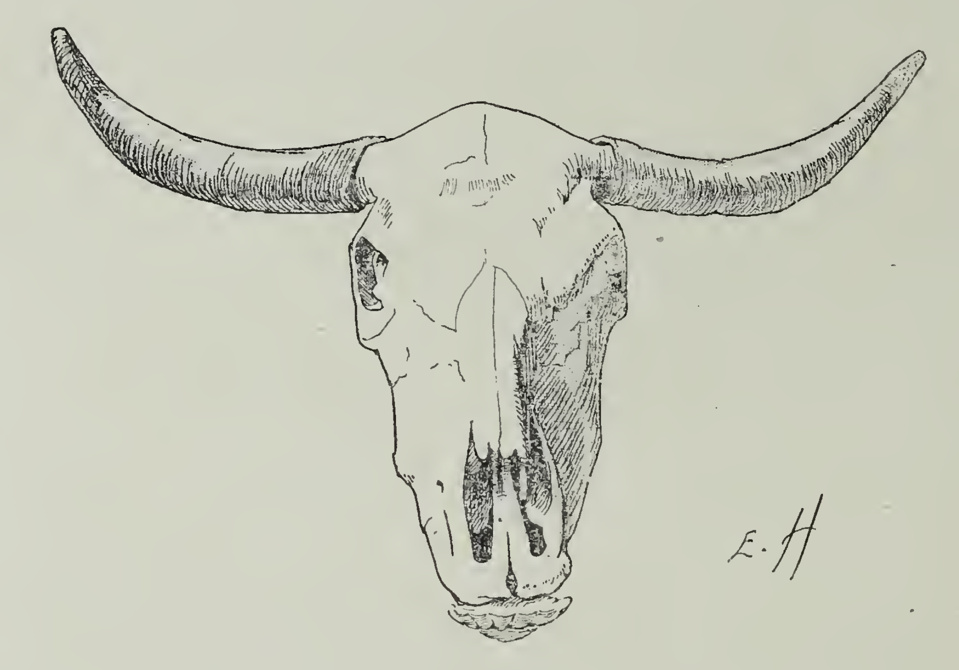
Il est donc indispensable d'aller dans les écoles et les académies dessiner des figures d'après l'antique d'abord, pour former le goût des belles lignes et habituer l'œil à voir simplement, puis de dessiner ensuite le modèle vivant. Quand on aura beaucoup dessiné la figure humaine, on aura acquis une facilité très grande pour saisir rapidement les formes si mobiles des animaux. Nous ne voulons pas dire que l'on saura les dessiner, nous affirmons que l'on aura beaucoup plus de chances d'y parvenir rapidement. L'art du peintre animalier ne permet pas un dessin de sentiment comme celui du paysagiste, qui tout en respectant les lois de la perspective, peut à son gré, agrandir ou diminuer telle partie de la nature qu'il copie. La reproduction de la nature doit être exacte chez les animaux ; le dessin et les proportions sont soumis à des règles invariables que la construction ne permet pas d'interpréter. Aussi pour parvenir à un résultat satisfaisant, lorsqu'on aura beaucoup dessiné de figures, il faudra commencer par étudier l'anatomie des animaux dans les musées spéciaux.

La difficulté de bien connaître les animaux aux multiples points de vue de la forme, de la couleur et des mœurs, etc., oblige les artistes à se spécialiser ; aussi voit-on des peintres se vouer à l'étude d'un seul animal. Tel ne peint que les chiens, tel autre, comme Lambert, le peintre des chats, ne peint que les félins domestiques, d'autres enfin ne peignent que des chevaux, des moutons ou des vaches. Il est nécessaire, lorsque l'on débute dans les études d'animaux, d'essayer presque tous les genres pour se rendre compte des ressources que l'on en pourra tirer et aussi pour donner à son tempérament de dessinateur ou de coloriste le loisir de se manifester. On sait que tout peintre à son insu, sera classé rapidement parmi les dessinateurs s'il est attiré par la forme, s'il cherche l'expression par le trait ; ou bien rangé dans la classe des coloristes, si la couleur et l'effet général le retiennent davantage que le dessin, s'il préfère l'ensemble au détail. On ne peut pas espérer devenir un peintre animalier, au vrai sens du mot, si l'on n'est pas en même temps un paysagiste ; s'il en était autrement, le champ d'action serait limité aux intérieurs d'appartements, d'écuries ou de bergeries et de poulaillers, puisque la cour de ferme elle-même fait partie du paysage. Le peintre qui se trouverait placé dans ces conditions ne pourrait donc espérer peindre que de petits animaux, chiens, chats, poules, canards, lapins, etc. ; dans ces conditions les études de paysages seront aussi utiles au peintre animalier que les études des animaux eux-mêmes.

Pour se placer immédiatement dans les meilleures conditions de réussite possible, il faudra apprendre à dessiner avec le modèle vivant et peindre beaucoup de paysages ; ce n'est qu'après ces préliminaires que

l'on commencera à dessiner des squelettes d'animaux ; si l'élève est paysagiste et coloriste, il est presque certain que c'est par l'étude des vaches qu'il commencera. Nous allons donc faire comme lui et voici les conseils que nous donnerons à ce sujet.

Les premières études, les plus utiles, les plus indispensables aux peintres de bœufs et de vaches sont celles de l'anatomie de la bête, il faut dessiner attentivement la forme des os, en mesurer les longueurs et les comparer entre elles, en prenant des notes écrites qu'on pourra toujours retrouver et consulter quand la mémoire se trouvera en défaut.



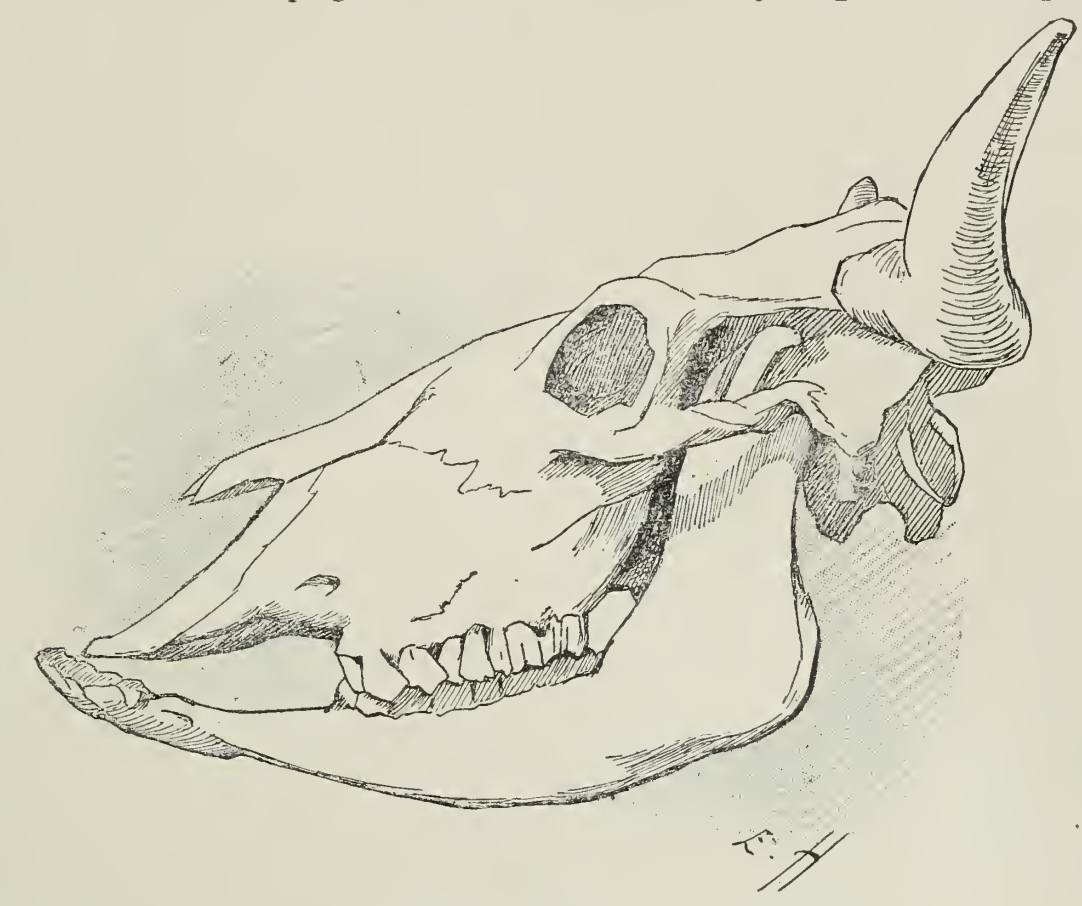
Os d'une tête de vache (vue de face).

Ces études renouvelées en étudiant les raccourcis des différents mouvements permettront de comprendre une infinité de choses inexplicables quand on étudiera ensuite les animaux vivants. Les têtes surtout devront être dessinées avec le squelette, dans tous les mouvements possibles de profil, de face, de trois quarts, etc., afin de bien se pénétrer de la construction et de pouvoir placer en juste connaissance de cause les parties osseuses et les parties molles.

Il sera nécessaire de redessiner souvent de mémoire les squelettes ainsi étudiés d'après nature; en s'adonnant à cet exercice, on aura vite conquis la facilité de construire un animal bien proportionné, et les croquis les plus rapides que l'on exécutera ensuite avec les animaux vivants se ressentiront toujours de la science qne l'on aura acquise par de solides études de début.

Les remarques faites sur les squelettes de vaches, à propos des largeurs relatives de chaque partie seront ensuite renouvelées, soit sur les bons moulages d'après nature faits sur des animaux morts, soit sur des moulages d'après des œuvres de sculpteurs connus, soit enfin d'après de bonnes reproductions des tableaux les plus célèbres.

Ces comparaisons démontreront une foule de choses fort instructives. On y verra que la longueur de la tête prise du sommet jusqu'au mufle est la longueur exacte de l'omoplate ; que cette même longueur répétée trois fois donne la hauteur de l'animal, depuis le sabot jusqu'à l'extrémité de l'omoplate ; que l'on peut placer juste la hauteur de la tête entre le sol et la ligne du ventre, etc., ainsi que le montre notre dessin page 10. Les études de myologie si indispensables



Os d'une tête de vache (vue de profil).

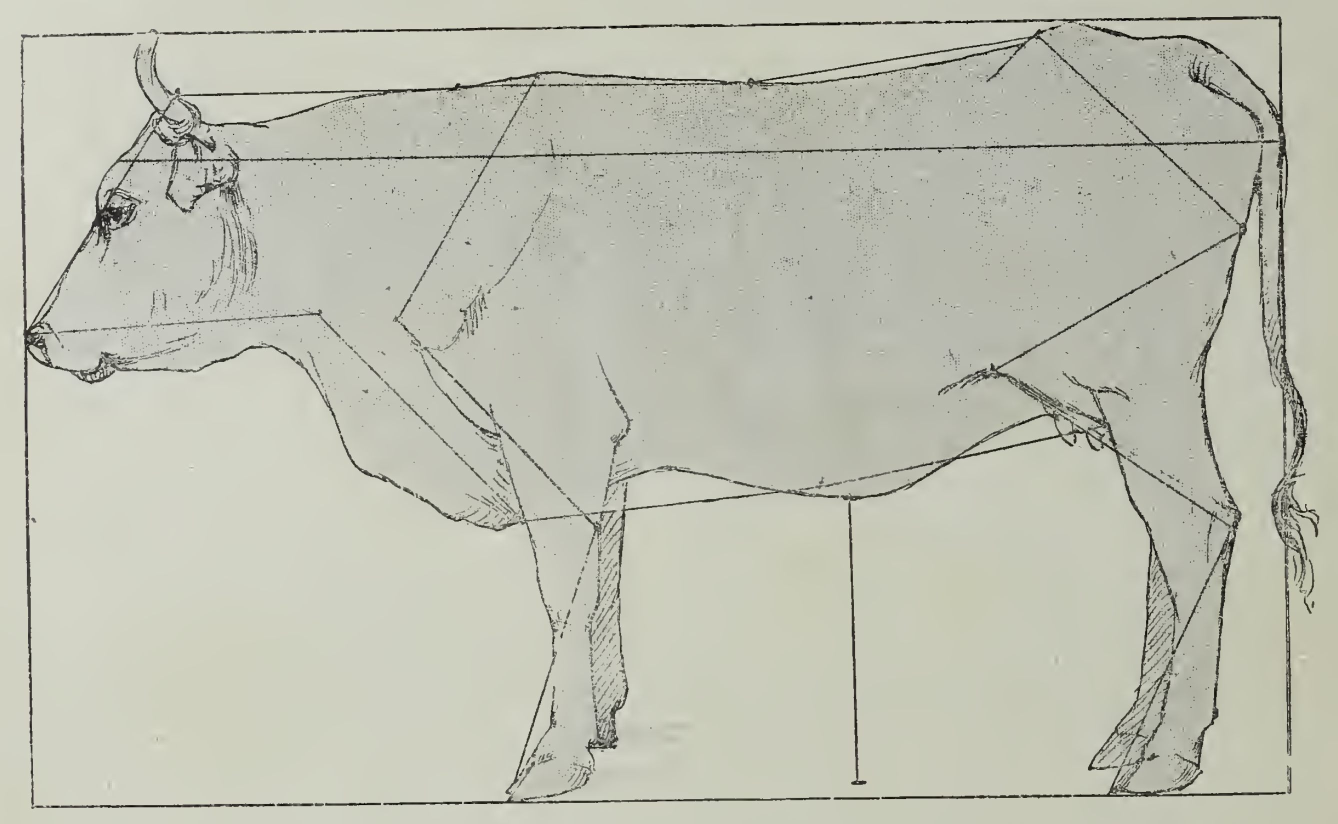
pour connaître les muscles principaux, ainsi que leurs fonctions, seront par la suite rendues nécessaires, mais elles ne sont pas obligatoires au début ; il faut savoir surtout très bien construire la charpente, l'ossature de l'animal, afin de le proportionner sans fautes, le reste viendra ensuite. Il ne faut pas que ces préliminaires rebutent les jeunes peintres qui supposeraient que de semblables études sont trop arides ; bien loin de là, elles sont tout au contraire remplies d'intérêt et de surprises qui donnent de l'ardeur au travail ; plus on sait de choses, plus on veut en savoir. Quand on a dessiné des vaches, on veut ensuite dessiner des chevaux, des chiens, des chats, des moutons, etc., etc.

Tout en se livrant à ces premières études, il sera bon de dessiner des animaux d'après de bons plâtres en les éclairant vigoureusement pour obtenir des effets qui mettent en relief les parties saillantes, en accusant les creux et les bosses.

Ces études si amusantes à faire donneront le goût de la ligne et du

dessin à ceux qui seront plus naturellement enclins à chercher la couleur; elles auront aussi l'avantage de faire comprendre et aimer la recherche de l'effet.

On sait qu'il y a trois genres de recherches très différentes pour lesquelles on peut également se passionner selon le tempérament dont on est doué, c'est *la ligne*, *l'effet* et *la couleur*. On peut, au moyen du trait sans ombre, dessiner de façon à donner un grand intérêt artistique à toutes choses. La recherche des belles lignes dans une figure est suffisamment



Hauteur de la tête comparée aux différentes parties du corps.

compliquée pour que l'artiste né dessinateur, ne cherche pas autre chose et s'il étudie les animaux, il y trouvera un champ aussi vaste et aussi fertile à exploiter. L'effet est pour certains tempéraments une autre façon d'envisager les choses et passe avant toutes les autres recherches. Soit qu'il dessine ou qu'il peigne, l'artiste qui cherche l'effet ne veut voir avant tout, dans un sujet quelconque, que des oppositions de lumières et d'ombres très accentuées qui mettent vigoureusement les plans en relief : pour un tel tempérament le contour n'existe pas, il ne s'occupera pas plus de ce qu'il devient dans les ombres qu'il ne le dessinera dans les lumières, il ira jusqu'à sacrifier la forme des détails, ne voulant voir que des proportions exactes donnant un ensemble juste par des ombres, des demi-teintes et des lumières. Tout ce qui sera sans effet ne l'intéressera pas, la nature éclairée de face, sans ombre qui est tant à la mode actuellement n'aura pour lui aucun charme et s'il peint, tout lui sera bon pour obtenir l'effet : il négligera le ton et la couleur pour résumer chaque

ÉTUDE PRÉPARATOIRE ; DESSIN D'UNE VACHE D'APRÈS UN PLATRE

chose en n'y voyant qu'une valeur, c'est-à-dire un degré de blanc ou de noir relatif, qui lui donnera l'effet.

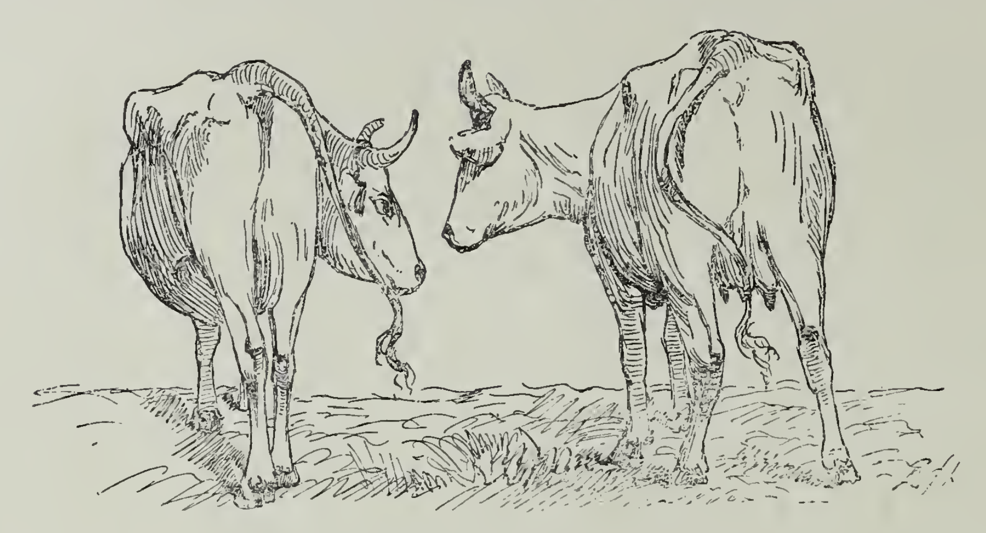
Autre et très différent encore est le tempérament de l'artiste, né coloriste ; pour lui la couleur passe avant tout, le dessin ne l'intéresse que tout juste pour ce qu'il est indispensable de dessiner, il ira même jusqu'à ne pas s'en soucier et s'il a obtenu un beau ton il ne le retouchera pas pour respecter une forme. L'effet ne le préoccupe que médiocrement, ses préférences vont à tout ce qui est beau de couleur et surtout aux nuances délicates (ce qui est fin de ton); c'est ce qui explique la recherche des effets éclairés de face, presque sans ombre. La recherche des choses violentes de couleurs est le propre d'une autre variété du tempérament de coloriste qui recherche l'effet, c'est une question qui a été beaucoup étudiée par les artistes. Il nous souvient de ces bonnes discussions d'atelier, si passionnantes quand on était jeune et où chacun soutenait sa thèse sans une concession ; dans l'une de celles-là quelqu'un avait avancé que l'on était coloriste et violent selon que l'on était blond, brun, châtain ou rouge et que plus on était blond, plus on aimait les choses douces et sans effet ; que par contre, les bruns préféraient les choses brutales et à grand effet. Cette opinion amena à constater immédiatement, en examinant les dessins et les peintures de chacun, ainsi qu'en observant la nuance de ses cheveux, que cette assertion était presque toujours exacte; elle a d'ailleurs beaucoup de ressemblance avec cette autre remarque qui a cours dans les ateliers ; on dit que chacun dessine selon sa nature ; ce qui veut dire que si l'on est gras et rond, l'on dessinera toujours lourd, mou et rond. Si au contraire, on est maigre et sec, on fera des dessins anguleux, des contours secs et l'on aura tendance à maigrir le modèle. Tout ceci bien entendu, n'est pas d'une exactitude indiscutable, mais ce sont des remarques intéressantes, très souvent justifiées.

L'idéal serait donc d'être doué des diverses qualités de dessinateur et de coloriste tout en aimant les effets saisissants et la douceur des fines colorations, mais comme il y a peu de chances pour que l'on réunisse tant de dons, il faudra par une étude constante de soi-même, savoir discerner ses véritables aptitudes pour les développer le plus possible et faire *vibrer sa corde*, comme on dit en terme d'atelier.

Premières études de vaches, d'après nature. — Le peintre, qui en venant faire des études d'après les animaux vivants arrivera ainsi armé de bonnes études d'ostéologie, fera de très rapides progrès, et il aura aussi cet énorme avantage de dessiner rapidement; faculté inappréciable, permettant de saisir les mouvements fugitifs si intéressants par la vie qu'ils donnent aux tableaux.

Lorsqu'on aura dessiné des os des ensembles de squelettes, des

plâtres et copié des tableaux, qu'en un mot, on connaîtra suffisamment le mécanisme des membres et de chaque partie de l'animal, on pourra



Vaches (vues de dos).

alors aborder la nature en peignant des vaches dans une écurie. Voici comment nous conseillons de procéder.

Avant de prendre la palette, il faudra dessiner beaucoup de croquis et faire des ensembles de tous les mouvements qui posent; des vaches



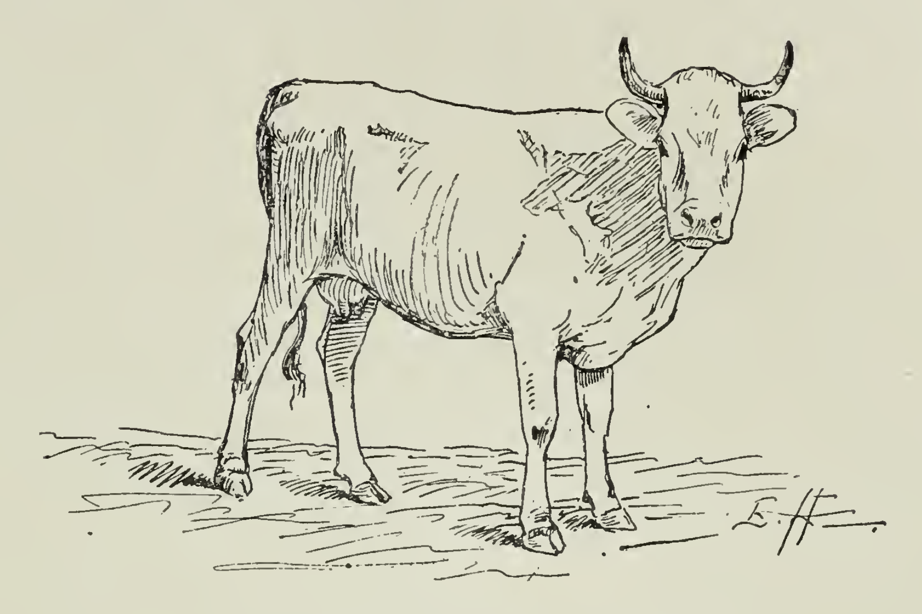
Vache (vue de profil).

vues de dos, et debout; des vaches de profil dans le même mouvement, et d'autres vues de trois quarts.

Si l'on peut aussi dessiner ces animaux vus de face, il faudra les étudier attentivement, mais il est fort rare que, dans une écurie, on ait la facilité de voir les animaux autrement que de profil ou de dos, ce n'est que plus tard, quand on se sera déjà familiarisé avec les difficultés si nombreuses du dessin des animaux vivants, que l'on pourra faire des

études de face, en faisant attacher une vache à un arbre ou à un piquet, dans une cour de ferme.

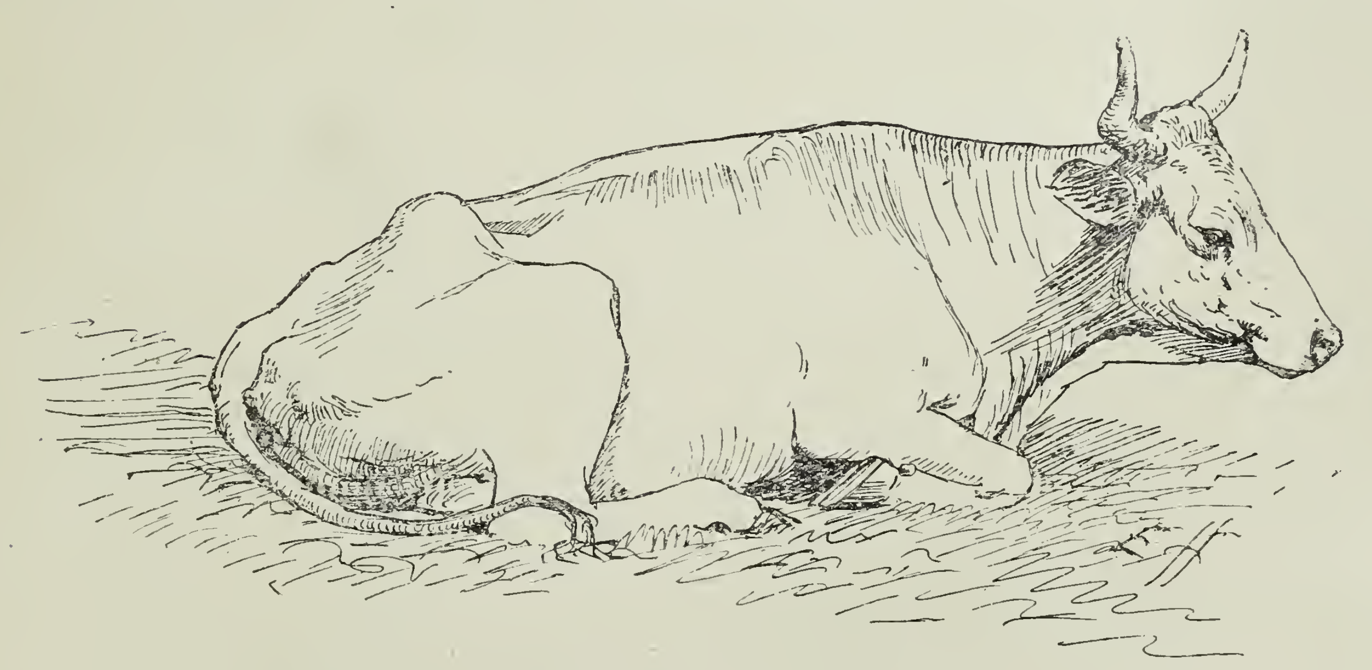
Les vaches couchées seront étudiées avec autant de soin que les



Vache (vue de trois quarts).

vaches debout, parce que ces études seront appelées à être utilisées très souvent.

Lorsque l'on aura beaucoup dessiné et que l'on voudra peindre, il sera nécessaire de prendre une toile de petit format, toile de 6, de 8 ou de 10 au plus, voici comment on procèdera : si la toile est apprêtée en



Vache couchée (vue de profil).

blanc ou en gris clair, il faudra dessiner légèrement avec un crayon à mine de plomb, en disposant chaque dessin, comme on fait des croquis dans un album, ce qui revient à dire, que les dessins devront être petits afin qu'il en tienne beaucoup dans le format de la toile.

Cette manière de procéder a de très grands avantages, elle permet d'abord de mettre moins de temps à chaque dessin, ce qui est très appréciable quand on a affaire à de tels modèles qui ne posent pas et ne peuvent comprendre ce que l'on voudrait obtenir d'eux ; cela permet en outre d'abandonner un mouvement quand l'animal ne le donne plus, pour dessiner celui qui se présente et que l'on abandonnera de nouveau pour la même raison. Par ce procédé, la toile se remplira de mouvements très divers qui permettront de travailler continuellement en abandonnant et en reprenant tour à tour chacun de ces mouvements selon les caprices du modèle.

Ayant peint et dessiné beaucoup de ces petites études, il sera facile alors d'agrandir le format, tout en ne dépassant pas la toile de dix, mais en la divisant en deux parties seulement, ou, en l'employant tout entière pour dessiner (le plus grand possible) un seul animal en réservant dans les parties inoccupées, la place de petits croquis rapides exécutés quand le modèle ne donnera plus le mouvement principal, objet de la séance.

La planche en couleurs ci-contre fera voir un genre d'effet que l'on peut obtenir dans une écurie en faisant attacher une vache près de la porte d'entrée et en bouchant la porte pour éviter que l'animal ne sorte. Placé de cette façon, l'éclairage donnera un effet intéressant à peindre, en raison du jour frisant qui découpe franchement les lumières et les ombres, et du clair-obscur qui montre aussi tout l'animal éclairé par reflet. Si on lui donne à manger, tout le corps restera facilement dans la pose ; pour peindre la tête, on attendra le moment de la rumination pendant lequel la vache et le bœuf restent presque immobiles. Pour peindre une étude de cette importance, il faudra nécessairement plusieurs séances ; dans la première il ne pourra être question que du dessin et de la mise à l'effet, au moyen d'un ton, cela demandera un temps suffisamment long pour que l'artiste soit fatigué, et que le modèle s'impatiente au point de ne plus vouloir poser. Voici comment on procédera :

Lorsque les proportions seront satisfaisantes, après avoir été cherchées au moyen du crayon mine de plomb ou tout simplement avec la craie, on fera un ton composé de blanc, de noir et d'ocre rouge, formant une sorte de brun gris. Le liquide du godet sera composé d'huile de lin mêlée d'un tiers d'essence de térébenthine, pour servir à faire un glacis un peu gras qui facilitera le dessin. Le pinceau à filets sera employé pour dessiner les contours et c'est au moyen de pinceaux et de brosses plates que l'on remplira les ombres en mettant peu de couleur. Les brosses dures et usées, seront fort utiles pour obtenir les demi-teintes parce qu'elles laissent moins de couleur sur la toile ; le chiffon pourra au besoin enlever un ton trop foncé pour l'éclaicir et le mettre


Hareux



à sa juste valeur ; les parties claires seront réservées comme dans une aquarelle ; c'est l'apprêt blanc de la toile, qui en restant intact, donnera l'effet des lumières. Quand un dessin semblable a été exécuté avec soin, il donne un effet très joli et pourrait rester tel ; si l'on n'avait pas le temps de continuer cette étude en la peignant, elle n'en serait pas moins un document utilisable dans beaucoup de cas.

Pour peindre les animaux, il n'y a pas de manière particulière et tous les procédés sont excellents ; c'est ce que tous les peintres diront à ceux qui leur demanderont des conseils ; faites comme vous voudrez, peu importe le procédé, pourvu que vous fassiez bien. En effet, c'est aussi notre avis, mais si nous n'avions pas pensé que des conseils indiquant un procédé pratique, à ceux qui n'ont jamais peint, pourraient éviter des pertes de temps précieux, cet ouvrage serait sans objet. Nous l'avons déjà dit, il faut une méthode pour faciliter les recherches, plus tard l'expérience acquise permettra à chacun de modifier ses moyens d'exécution qui pourront être absolument opposés à ceux que l'on aura appris, mais sans lesquels on ne serait pas parvenu aussi facilement à en trouver d'autres qui soient personnels.

Après tout ce qui a été dit dans les parties précédentes nous ne pouvons que nous répéter la plupart du temps; toutefois nous dirons encore pour éviter de relire beaucoup de chapitres, que c'est par les ombres qu'il est nécessaire de peindre chaque partie en ajoutant les demi-teintes et en terminant par le clair qui modèle tout. Ainsi prenons pour exemple, les jambes de devant ; c'est par la partie d'ombre qni commence sous l'omoplate que l'on attaquera l'étude en posant tout d'abord une seule valeur foncée dans laquelle on ajoutera ensuite les reflets et les demi-teintes grises, en ayant soin de s'arrêter à l'endroit où le ton change, de manière à ne pas peindre en brun rouge, une partie que l'on voudrait ensuite peindre en blanc. Si tout le bas des jambes est revêtu de poils blancs et que dans un tel effet, les blancs dans l'ombre soient d'une valeur foncée presque égale aux parties de poils roux dans l'ombre, il n'en est pas moins nécessaire de bien observer la démarcation de chaque changement de tons, afin d'obtenir une fraîcheur que des corrections rendraient impossible ensuite.

Toutes les parties d'ombres étant ébauchées on ajoutera les demi-teintes et les reflets, puis on peindra les lumières qui pourront être empâtées à volonté, mais qui devront toujours être peintes bien dans le sens du poil et du muscle qu'il recouvre. Les sabots de l'animal seront peints de la même manière en commençant par l'ombre et le ton local ou demi-teinte que l'on posera bien dans le sens et sur lesquels on ajoutera ensuite la lumière si cela est nécessaire, mais ce que l'on recherchera surtout, ce sont les accents, les petites parties foncées qui détachent certaines choses et servent par leurs vigueurs à éclairer les ombres.

Une question qui doit préoccuper continuellement le peintre, c'est celle de l'ambiance dans laquelle se meuvent les animaux qu'il représente ; dans les écuries, dans les intérieurs, l'air ambiant est moins compliqué de tons que dans un paysage et la justesse des valeurs est pour la plus grande part dans l'illusion à produire, mais cette justesse doit être rigoureusement observée ainsi que la mollesse ou l'absence de contours des objets qui s'effacent en s'éloignant. Il est donc nécessaire de se préoccuper autant des objets qui paraissent accessoires, que de l'animal lui-même, pour assigner à chaque partie le rôle qui lui convient ; en un mot, il faut toujours comparer la partie que l'on peint à celles que l'on peindra ensuite. Il faudrait pour bien faire, peindre tout ensemble, pour obtenir une tenue parfaite.

Nous avons demandé à Léon Barillot, le peintre animalier, de vouloir bien nous dire quels moyens il recommandait aux jeunes artistes pour devenir peintres d'animaux, pensant que les conseils d'un spécialiste de cette valeur seraient d'un grand prix pour les chercheurs qui veulent s'instruire. Voici ce qu'il nous a répondu :

« Voilà le petit discours que je tiendrai à un futur émule de Troyon : Puisque mû par une grande tendresse pour les bêtes, vous voulez devenir animalier, commencez par dessiner votre semblable, — le modèle est plus complaisant — et quand vous saurez camper un bonhomme solidement sur ses pieds, allez vivre au milieu des animaux ; étudiez leurs formes dans des dessins serrés quand ils sont au repos, dans d'innombrables croquis quand ils sont en mouvement, afin de les connaître sous tous leurs aspects, *de les apprendre par cœur*, non pour les peindre de chic, mais pour saisir plus vite une allure ou rectifier en quelques touches rapides, les parties défectueuses, de votre préparation, quand par hasard, ils vous donnent la pose.

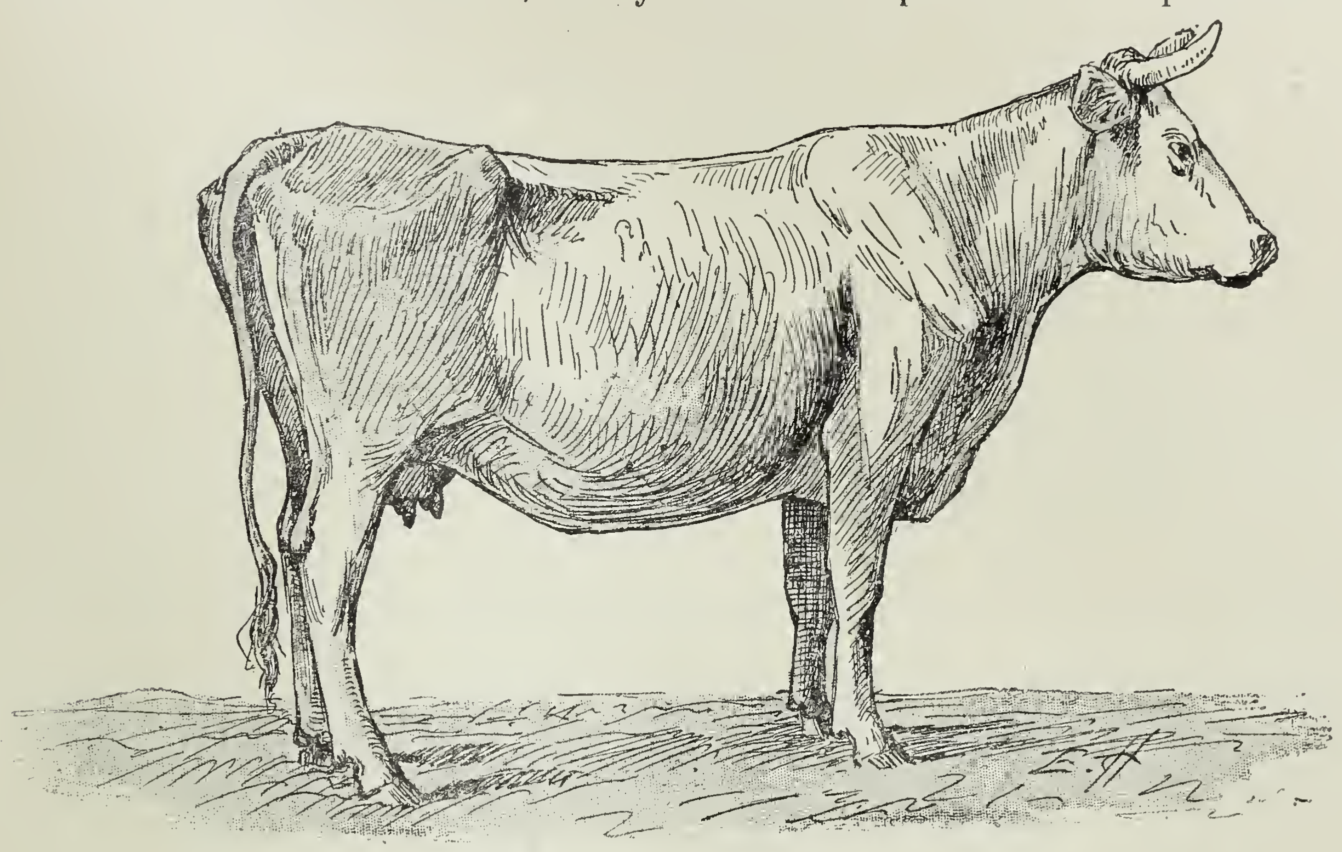
« Etudiez aussi leurs habitudes, leurs mœurs, leur caractère, j'allais dire leur esprit... !

« Vous croyez que je les vante ? non ! vivez avec eux et après les avoir bien observés, vous verrez que l'homme pourrait leur envier plus d'une qualité à ces animaux, envers lesquels Michelet craignait d'avoir été injuste, les ayant appelés un jour, « nos frères inférieurs ». Barillot.

On voit que les conseils contenus dans cette lettre se rapportent absolument aux nôtres et se résument à deux choses ; dessiner et observer. L'observation des mœurs, des habitudes et des mouvements de chaque animal apprend à les comprendre, à les aimer et à s'en faire aimer. En flattant leurs goûts, par des caresses et des friandises, on a vite fait connaissance, souvent même l'amitié devient si grande qu'elle aboutit à des familiarités gênantes, mais que faire à cela ? L'amitié des modèles est indispensable au peintre pour la facilité de son travail, il est nécessaire

qu'il puisse s'approcher des animaux qui paissent et pour s'en approcher il faut que les bêtes le connaissent, car les animaux, en général, sont méfiants et craintifs, ayant beaucoup de raisons pour redouter l'approche des hommes.

Quand on aura peint quelques études de bœufs, de vaches et de veaux, dans les écuries, il faudra travailler en plein air, en faisant attacher une vache à un arbre, en ayant soin de prendre une personne



Vache vue de profil (n° 1).

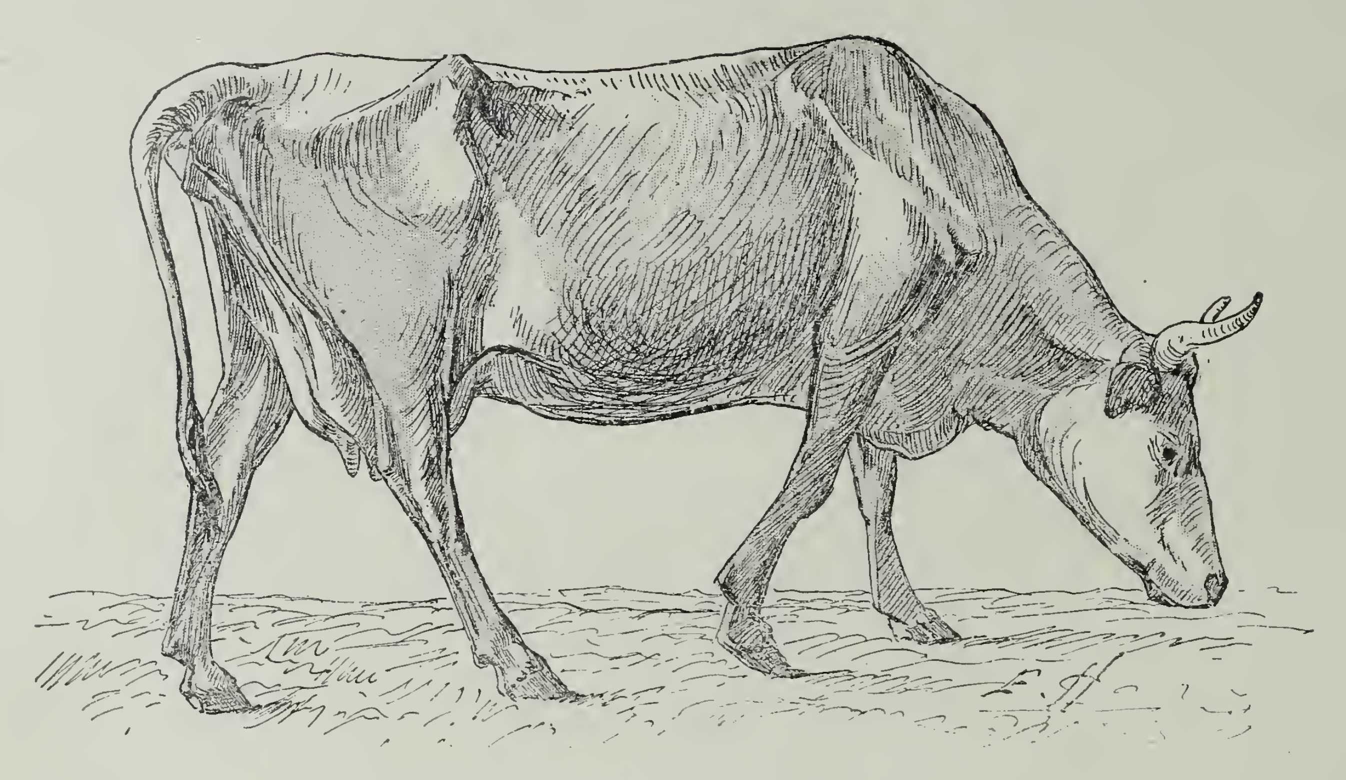
pour la garder et lui faire reprendre la pose quand elle s'en écartera. Pour ne pas perdre de temps, il sera nécessaire de dessiner deux ou trois vaches sur la même toile, avec des mouvements presque semblables quant à l'ensemble, mais où certaines parties sont différentes. Par exemple :

Une vache placée comme l'indique le dessin n° 1, puis une autre presque semblable, mais dont les jambes ne sont plus placées de la même manière, tout en gardant le même mouvement de profil.

Enfin, conservant encore le mouvement général, on pourra changer celui de la tête qui sera baissé comme dans le modèle n° 2 ou relevé comme dans le dessin n° 3.

L'avantage de conserver un mouvement général, c'est qu'il s'éclaire toujours de la même manière, et que, n'ayant pas à changer des ombres pour les remplacer par des lumières, le travail se fait plus vivement et mieux.

Il y a aussi un certain genre d'études fort utile pour apprendre à exécuter, c'est de peindre des morceaux, avec des animaux morts. Pour



Vache, tête baissée, vue de profil (n° 2).

bien connaître les têtes et les étudier dans tous les sens, on s'entendra



Vache vue de profil, tête tournée de face (n° 3).

avec un équarisseur et l'on se procurera une tête de vache dont on pourra faire de très grandes études, aussi poussées que possible au point de

vue de l'exécution, et l'on aura ainsi tout le temps voulu pour peindre dans le sens de chaque plan, ce qui est indispensable pour obtenir le modelé.

Manière de peindre une tête. — Ebauchez rapidement l'ensemble, en employant peu de couleur et en vous servant d'un liquide composé d'huile de lin, d'essence de térébenthine et de siccatif de Courtrai, le tout mélangé en trois parties égales. Cette ébauche terminée et peinte avec des frottis



Dessin dont les traits indiquent le sens à donner aux coups de brosses en peignant.

sans épaisseurs de couleurs, continuez immédiatement l'exécution définitive avant que la couleur de l'ébauche ait séché, et terminez du coup chaque partie. Si le modèle est de différents tons, par exemple, brun ou noir, avec des parties blanches, comme le sont généralement les têtes de bœufs et de vaches normands, il faudra peindre d'abord les parties les plus foncées du poil, en terminant par les plus claires.

Employez de préférence des brosses de soies blanches de forme plate et ne vous servez de pinceaux de martre que pour enlever, par place, la monotonie des rugosités obtenues par la brosse ; les pinceaux seront employés pour exécuter certains morceaux, comme les yeux qui doivent se peindre lisses, sans empâtements.

Peignez chaque partie de la tête, dans le sens indiqué par les traits de plume dans le dessin de cette page. Le coup de brosse doit être donné

dans le sens du poil et la forme des os, c'est le meilleur moyen d'obtenir le modelé qui donne le relief des plans. Dans les études faites à l'ombre, la valeur de la lumière étant souvent très peu distincte de celle des ombres, puisque tout est en demi-teintes, c'est en exécutant bien dans le sens que l'on arrive à modeler et à donner de l'effet.

Quand on aura peint plusieurs têtes de différentes façons, profil, face, trois quarts, etc., on étudiera chaque jambe, puis on passera aux ensembles.

Étude de vache couchée. — Les vaches couchées sont d'autant plus intéressantes à peindre, qu'elles posent assez longtemps sans se déranger, dans les écuries principalement, parce qu'elles n'ont aucune inquiétude et qu'elles sont plus à l'abri des mouches qu'en plein air. Quand on a dessiné quelque temps ces animaux simples et paisibles, on a vite appris à connaître leurs habitudes et l'on peut prévoir, à certains mouvements qui trahissent leur pensée, le moment où les vaches vont se coucher pour ruminer. Aussi prend-on ses dispositions pour se mettre immédiatement à l'étude sachant que l'on aura une séance relativement longue qui permettra de peindre ; c'est donc une occasion qu'il faudra rechercher, surtout au début des études, car ayant tant de choses à apprendre au commencement, l'immobilité des modèles sera d'un très grand secours.

Pour peindre dans les écuries, qui sont toujours sombres, et faciliter la rapidité des études, il est utile de n'employer que des toiles apprêtées d'un ton foncé. Ces toiles devront être préparées plusieurs mois à l'avance ainsi que cela a été dit dans la partie qui traite le paysage ; si on les préparait peu de jours avant de s'en servir, on s'exposerait alors, à voir, du jour au lendemain, se produire des embus inévitables qui seraient gênants au point d'empêcher la continuation de l'étude tant qu'elle ne serait pas assez sèche pour être désembue. Un apprêt qui n'est pas assez sec a encore l'inconvénient de faire noicir la peinture et nous ajouterons aussi, que si l'on n'a pas eu la précaution de le faire *maigre*, c'est-à-dire de mettre plus d'essence que d'huile, même quand cet apprêt sera bien sec, ce que l'on peindra dessus se fendillera et l'étude sera perdue, car il n'y a aucun remède à cela.

Il y a deux manières de faire des études de vaches, comme celle qui nous occupe, c'est selon ce que l'on recherche, l'exécution, ou l'effet. Nous conseillerons au débutant de rechercher surtout l'effet, l'exécution viendra ensuite.

Si la toile est apprêtée foncée, on dessinera avec de la craie, le dessin fait ainsi a l'avantage de ne pas salir les tons, comme cela se produit quand on se sert du fusain ; lorsque l'on est devenu plus habile, on ne se sert que de la hampe d'un pinceau, un léger frottement marque suffi-

samment sur la peinture pour montrer le dessin sans rayer l'apprêt. Il est nécessaire de ne pas s'éterniser sur cette mise en place qui doit se résumer à des proportions justes autant que possible ; il faut bien se pénétrer de cette idée que ce n'est pas une étude du dessin, mais une étude d'effet et de couleur qu'on s'apprête à faire ; si l'étude est bien dessinée, tant mieux, à la condition toutefois qu'elle soit surtout juste de valeur et de couleur. Dans une autre séance, on étudiera l'animal uniquement au point dc vue de la forme en faisant un dessin.

Quand on aura terminé la mise en place, on ébauchera rapidement, en observant surtout les valeurs par comparaison entre elles, de manière à voir exactement où se trouvent placés le plus grand noir et le plus grand clair et que le fond soit en rapport avec l'animal qui se découpe dessus.

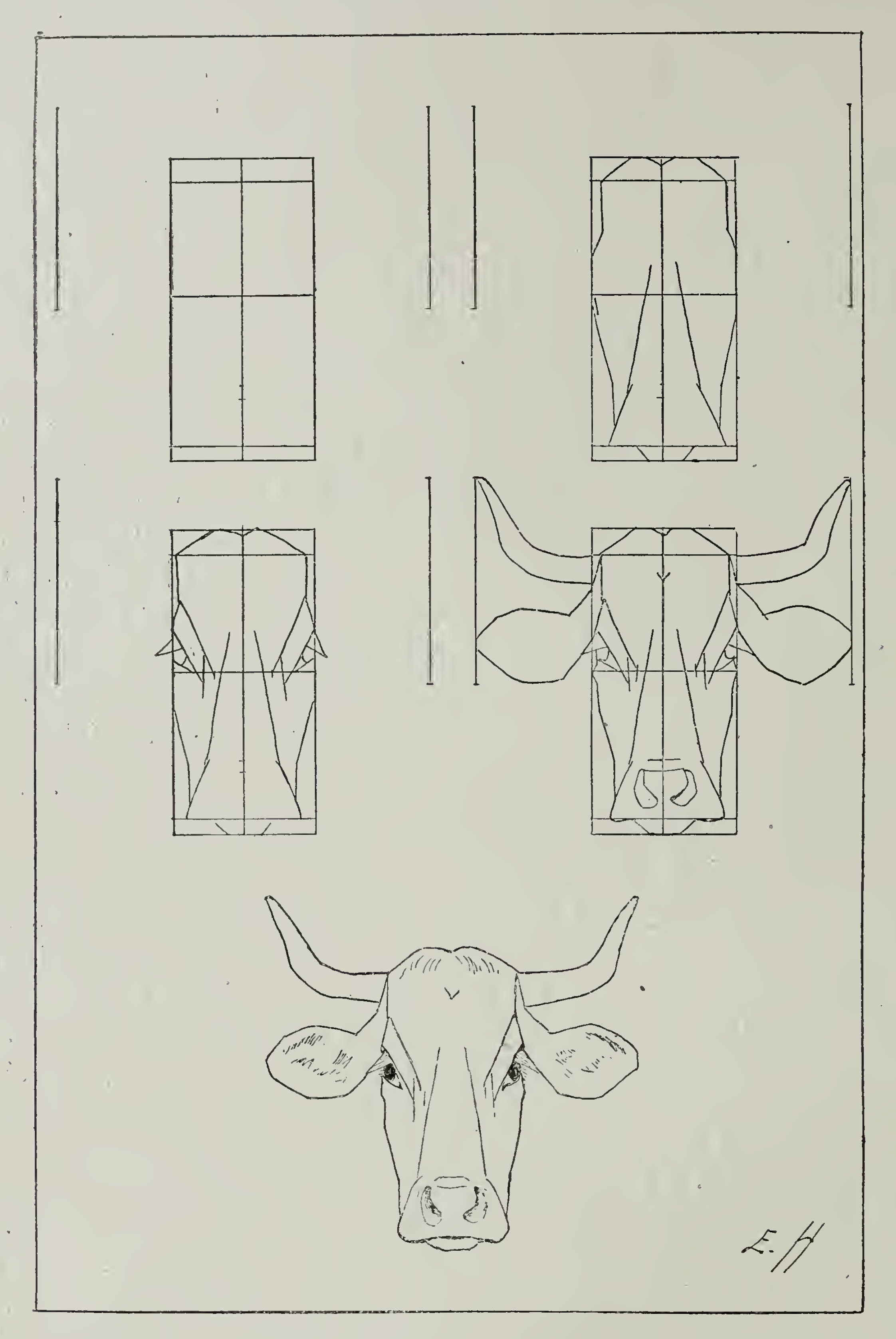
Les glacis et la demi-pâte seront employés de préférence en raison de la rapidité qu'ils facilitent, mais quand l'effet d'ensemble sera obtenu on aura toute liberté pour ajouter tout ce que l'on voudra et peindre comme on l'entendra; l'important est d'obtenir le plus promptement possible un ensemble, car le modèle peut, d'un moment à l'autre, se mettre debout, les plus petites causes peuvent lui faire prendre cette détermination, une mouche plus acharnée que d'autres, un coup frappé à la porte, une poule qui descend du râtelier où elle s'était perchée, etc. Il faut toujours penser à cela pour que l'étude ne souffre pas d'une subite interruption qui la rendrait inutilisable.

Nous répéterons encore que c'est en redessinant de souvenir les animaux étudiés avec le modèle que l'on arrivera à meubler sa mémoire, au point de pouvoir dessiner facilement tous les mouvements sans avoir recours à la nature. Quand ce résultat sera obtenu, les études seront très facilitées et il sera possible alors de saisir par des croquis, les mouvements fugitifs d'une vache qui se gratte, qui se lèche, se couche, etc., mouvements qui font des sujets de tableaux toujours intéressants.

Avant de parler des croquis et des études d'animaux en liberté dans les pâturages, nous ajouterons encore que, pour faciliter les études d'ensembles, on a recours à un autre moyen pour obliger le modèle à conserver la pose : on se sert d'une charrette dont on cale les roues, puis on relève les brancards que l'on fait tenir horizontalement au moyen de deux chambrières et l'on fait entrer dedans, le bœuf ou la vache que l'on veut faire poser ; il suffit alors de fermer l'ouverture en plaçant une branche ou un bâton quelconque qui relie les deux brancards pour que l'animal se croyant enfermé, ne cherche pas à s'en aller, surtout si on a soin de le faire garantir des mouches par un serviteur quelconque et de faire poser l'animal à l'ombre.

Les études de ce genre, doivent se faire le matin de très bonne heure pour éviter les mouches qui harcèlent les pauvres bêtes et rendent leur immobilité impossible.

La mnémotechnie des formes. — Dans le « *Manuel pratique de la peinture à l'huile* », que nous avons publié précédemment, nous avons

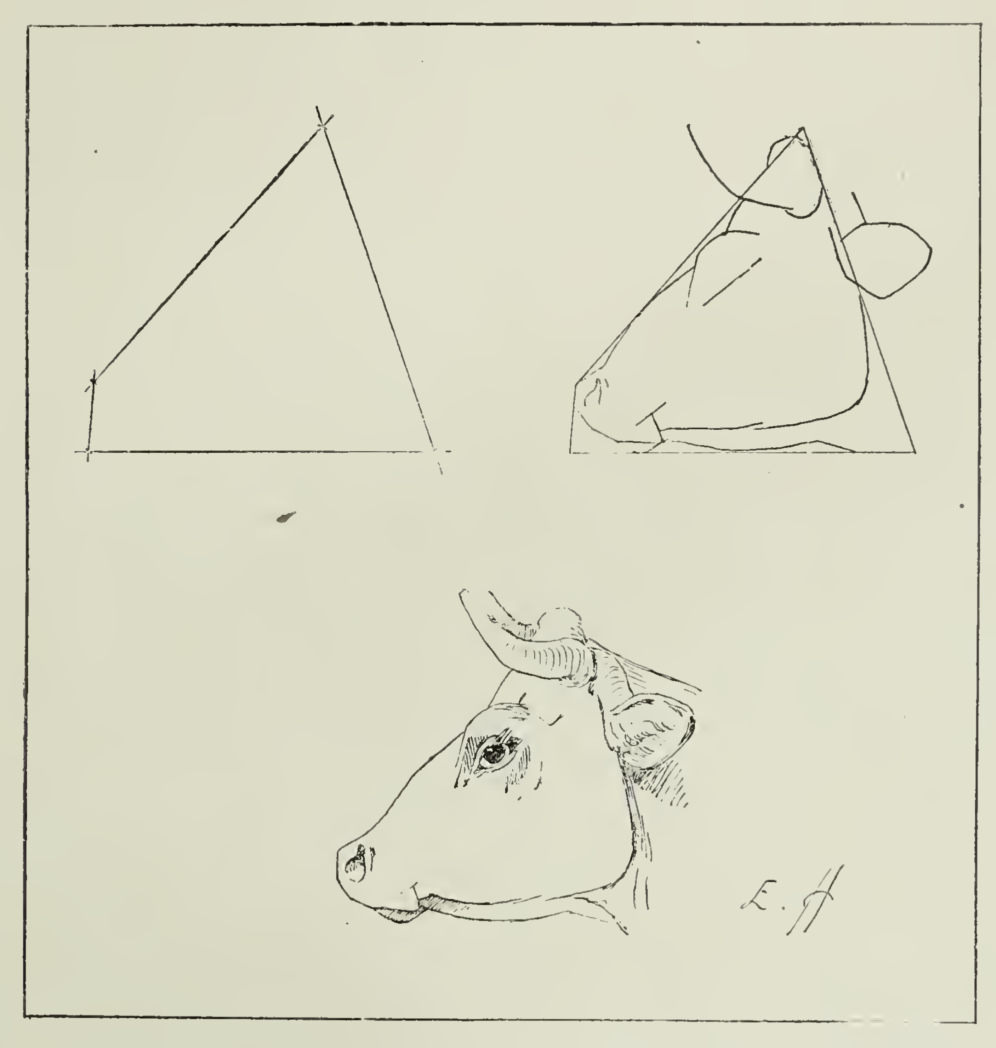


Formule pour construire et dessiner une tête de vache (vue de face).

donné des moyens mnémotechniques que nous pensons devoir y emprunter pour les redonner ici en les augmentant. Ces moyens sont très utiles à connaître pour apprendre facilement les têtes de chaque animal, voire de certains mouvements. Au moyen de formules raisonnées, basées

sur des observations faites d'après nature, nous avons établi des moyens de construction qui permettent de dessiner rapidement une tête de face, de profil, de trois quarts. Ces formules sont applicables aussi à l'animal tout entier, ainsi que le montreront les dessins qui vont suivre.

Les peintres animaliers qui savent dessiner de mémoire tous les mouvements de l'animal qu'ils préfèrent, trouveront puérils les moyens que nous offrons aux commençants, mais cet ouvrage ne s'adressant pas aux peintres professionnels, nous avons de bonnes raisons pour croire

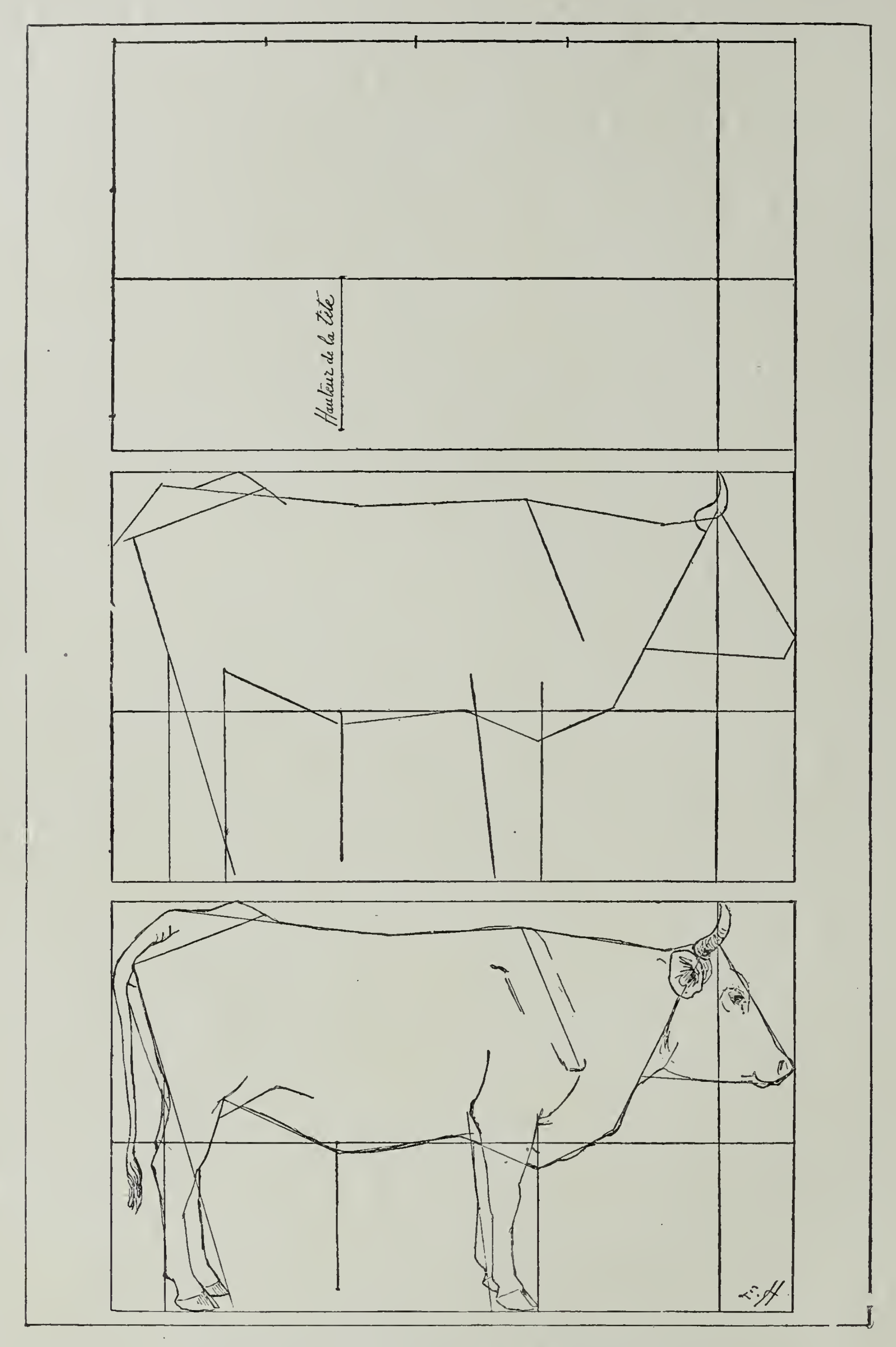


Formule pour construire une tête de vache (vue de profil).

qu'ils seront goûtés par les amateurs et les débutants. Quand on se trouve pour la première fois en présence d'un animal vivant et que l'on veut essayer de le dessiner, on est généralement fort embarrassé, même quand on a acquis une certaine habileté de main. En effet, le modèle ne restant pas en repos, les lignes de sa construction sont insaisissables et on n'aboutit qu'à un dessin informe; avec les formules que nous donnons ici et qui seront vite apprises, on saura comprendre et trouver rapidement les lignes principales qui construisent chaque mouvement.

Ces formules sont basées sur le principe du rectangle, du triangle et du carré ; il suffira donc de procéder comme dans les figures ci-contre.

On commencera comme premier croquis par tracer un rectangle, ensuite on ajoutera successivement les détails, ainsi qu'il est indiqué



Formule pour construire une vache de profil.

dans nos diverses figures. Après quelques exercices on saura de mémoire construire une tête, et il sera facile alors d'en comprendre les lignes en dessinant d'après nature.

Après avoir fait toutes ces études préparatoires, on possédera suffi-



POCHADES DE VACHES

samment la mémoire de la forme pour commencer les difficiles études des animaux en liberté. A cet effet, on devra se munir tout simplement d'un album et d'un crayon avec lesquels on dessinera des croquis de mouvements pendant quelques jours ; enfin, lorsque l'on aura acquis plus de facilité, on devra se munir d'une boîte, dite : *boîte à pouce ;* cette boîte n'est en réalité qu'une palette avec des couleurs de rechange, munie d'un système qui fait tenir un petit panneau disposé pour peindre debout en marchant, ce qui permet de suivre l'animal partout où son caprice le mène.

Ce moyen, quoiqu'un peu fatigant est le seul à employer pour étudier les mouvements des animaux en marche et jusque dans les attitudes les plus fugitives comme celles de la vache qui se lève, ou se couche, qui fonce sur une autre pour combattre, etc., etc. Ces études qui offrent tant d'intérêt pour l'artiste, sont aussi de la plus grande importance ; sans elles, on ne ferait jamais que des animaux, pour ainsi dire, sans vie ; on représenterait des vaches qui dorment ou qui ruminent, couchées ou debout et l'on s'enfermerait dans un cercle étroit, ou tellement exploité par d'autres qu'il est devenu sans intérêt. Par des mouvements fugitifs, tout au contraire, l'horizon s'agrandit presque sans limites ; c'est à ce but qu'il faut atteindre, c'est là que réside le grand art.

Voyez l'exemple que donne Constant Troyon qui a su peindre les animaux avec une largeur de vue exceptionnelle, remarquez dans ses diverses compositions combien la variété des mouvements est observée ; comme ces bêtes semblent animées ; elles vivent, elles respirent, elles marchent, elles courent. C'est à un tel résultat qu'il faut arriver, et ce n'est que par le travail assidu que l'on peut y atteindre. Troyon avait lui-même beaucoup travaillé, tout en étant doué merveilleusement, car rien ne s'acquiert sans mal. Il avait d'abord fait des études de paysages très serrées, très patientes, faites, on peut l'affirmer, feuille à feuille. Qui aurait osé prévoir à ce moment qu'un jour il prendrait son essor, qu'il se sentirait majeur et libre, assez sûr de lui pour abandonner toutes les traditions et voler enfin de ses propres ailes ? Les tableaux de paysages sans animaux qu'il fit d'abord, sont aussi remarquables que ceux qu'il peignit plus tard et firent sa réputation ; Troyon serait devenu un de nos grands maîtres paysagistes s'il s'en était tenu simplement à ce genre.

Pochades d'animaux. — Les petits panneaux contenus dans la boîte à pouce permettent des études déjà suffisamment grandes ; aussi pour les débuts sera-t-il préférable de diviser le panneau en peignant plusieurs études dessus.

Le travail devra se faire sans aucune préoccupation du dessin, car ces pochades ne doivent être en réalité, que des croquis de couleur.

Dans ce cas les animaux doivent être étudiés au seul point vue de la valeur et de la couleur, en posant de larges touches.

Dans ce travail qui est forcément très rapide, il arrive souvent, même aux artistes exercés par une grande pratique, que l'ensemble des touches soit très informe et qu'il y ait des erreurs de proportions assez grandes : il ne faut pas se préoccuper de cela et surtout ne pas corriger une faute de dessin, si la valeur est juste ; les retouches ne doivent se faire que pour parfaire une valeur et un ton ; ce n'est pas un dessin que l'on est venu faire, c'est un croquis de la couleur ; en le corrigeant, on s'exposerait à ce qu'il reste encore mal dessiné et à lui faire perdre les premières qualités qu'il possédait.

Par la pratique, il sera aisé d'acquérir une grande rapidité d'exécution, ces pochades doivent se faire en dix minutes et moins.

Conseils sur la manière de peindre un tableau de paysage avec des animaux. — Dans un paysage où les animaux sont le véritable sujet du tableau, il faut avant tout se préoccuper de l'effet, et du dessin, non pas des détails, mais de la construction solide et bien établie des lignes principales. On devra donc, avant tout, s'assurer de la proportion des animaux par rapport au paysage et connaître par une échelle de proportions établie à cet effet, les dimensions des animaux placés sur les différents plans du tableau. (Voir dans tous les traités de perspective la démonstration de l'échelle de proportions.)

Supposons comme exemple une plaine de Normandie avec des animaux, ainsi que le montre notre planche hors texte page 27.

C'est un tableau dont le motif se rencontre à chaque pas dans l'Eure ou le Calvados. Voici comment il faudrait procéder pour l'exécuter. La première chose à faire quand on a été frappé par la beauté d'un effet, et qu'on veut en faire un tableau, c'est de peindre plusieurs pochades jusqu'à ce que l'on ait réussi à en exécuter une qui soit bien dans l'effet que l'on veut obtenir. Cette pochade définitive doit, avant tout, donner les valeurs et la couleur de l'ensemble, terrains, ciel et animaux.

On exécutera ensuite un dessin très étudié, d'après nature. Ce dessin pourra être fait par tel procédé préféré, peu importe, pourvu qu'il soit bien juste de proportions. Quand le dessin sera achevé, on le décalquera sur une toile et l'on fera une étude spéciale pour l'exécution ; cette étude qui doit être très finie, très détaillée, est souvent peu agréable à voir parce qu'en y retravaillant plusieurs séances, on obtient une peinture pénible et fatiguée de retouches ; il ne faut pas s'en préoccuper, car la pochade servira à rectifier sur le tableau, ce qui aura été mal peint ; souvent les détails de l'exécution entraînent à négliger les valeurs, on perd de vue l'ensemble de l'effet ; c'est pour remédier à cela que la pochade est indispensable à l'exécution d'un tableau.

TABLEAU DE PAYSAGE AVEC DES ANIMAUX

L'étude pourra être grandie plusieurs fois quand on peindra le tableau définitif et si l'on a pu exécuter dans l'étude même, les animaux que l'on se propose de grandir ensuite, on pourra alors savoir quelle dimension exacte ils devront avoir dans le tableau. Supposons que l'étude soit agrandie quatre fois, ce qui donnerait 40 centimètres de hauteur pour des animaux ayant 10 centimètres dans l'étude ; cette proportion étant connue, on pourra alors faire poser des animaux pour les mouvements ordinaires (ceux qui accusent l'immobilité), en exécutant des dessins et des études peintes de la grandeur de l'exécution définitive et l'on n'aura plus qu'à recopier ensuite à l'atelier pour peindre le tableau.

Si l'étude n'a pas été faite pour servir à un agrandissement, en un mot, si on ne se décidait à en faire un tableau qu'après réflexion, il deviendrait nécessaire en ce cas, de peindre une esquisse que l'on grandirait ensuite comme il vient d'être dit. Connaissant alors les proportions que les animaux devront avoir dans le tableau, il faudra faire des dessins séparés, agrandis aux proportions voulues et les décalquer ensuite sur la toile définitive. Les artistes professionnels peuvent se servir de différentes études et les arranger pour leurs besoins immédiats en les agrandissant ou en les diminuant, parce qu'une longue pratique leur permet ces faciles transformations, mais pour les premiers tableaux on ne pourra obtenir un bon résultat qu'avec les précautions qui viennent d'être indiquées.

Voici pour terminer ce que nous avions à dire au sujet de ces premières études, une lettre fort intéressante que Paul Vayson, le peintre animalier si connu, a bien voulu nous écrire :

« Vous avez eu l'idée, bien flatteuse pour moi, de me demander quelques lignes sur l'art du peintre animalier, sur la manière dont les jeunes artistes doivent diriger leurs études ; combien vous m'embarrassez !

« Il me semble que sur ce dernier point, il ne peut y avoir de système, puisque chacun de nous, cherche, sent et voit autrement que son voisin.

« Et puis, il y a tant de façons de bien faire ; l'un s'éprend de la science, de la beauté, de la forme, l'autre se passionne pour la magie de la couleur, laissez-moi dire pour la poésie du ton à certaines heures.

« Si grande que soit mon admiration pour les bêtes de Rosa Bonheur, pour leur dessin précis, leur structure savante, il s'y mêle cependant un désenchantement, c'est de n'y pas trouver plus d'harmonie dans la couleur. N'est-on pas autrement enthousiasmé par la grasse et riche palette de Troyon et plus charmé par les petites vaches imprécises dont Corot tache çà et là ses paysages humides de rosée. Ces bêtes incorrectes, souvent, vues chez ce dernier en simples notes, mais si harmonieuses de ton dans l'atmosphère matinale, si intimement liées au paysage ! Ces

qualités me paraissent de toutes, les plus rares, il y faut l'œil et l'âme d'un poète.

« Pour la science de la forme, la première qu'il faille acquérir, je n'apprendrai à personne que le mieux est de ne travailler que d'après nature ; tout ce que l'on puise à cette source est bon et sain et laisse à chacun les meilleures chances d'accuser son originalité.

« Si j'avais autorité pour conseiller un débutant sur la direction de ses travaux, je le mettrais en garde contre la consultation du travail des autres et aussi de la photographie dont on abuse tant. Ce qui sort de l'objectif est curieux, surprenant sans doute, mais le plus souvent déformé, figé, privé plus ou moins de mouvement et de vie. Le moindre croquis d'après nature, pris sur le vif, vu à travers le tempérament, l'impression de chacun, est bien autrement expressif. Certes la photographie est un document précieux, mais bon à consulter seulement, par qui sait y lire et en corriger les défectuosités.

« Je dirais encore à mon débutant, qu'au point de vue pratique, si le dessin est bon, le modelage est excellent pour graver la forme dans la mémoire de l'artiste, pour mieux approfondir ce qu'il y a sous la peau de l'animal. Il m'objecterait sans doute que ces conseils n'ont pas le mérite de la nouveauté ; qu'il les mette en pratique néanmoins, il s'en trouvera bien.

« Et quand il possédera à fond, la structure, l'essentiel, à mon humble avis, lui restera à apprendre, à moins qu'il ne veuille travailler que pour la plus grande joie des vétérinaires et des éleveurs ; s'il veut faire œuvre d'artiste, il devra voir souvent les animaux de près (leur société n'est pas désagréable en général), les voir dans leur milieu, dans leur fonction, en surprendre l'allure, les mouvements, le caractère ; étudier les jeux de lumière sur les robes lustrées par le soleil et les reflets du ciel. Il verra combien ils concourent à l'expression du caractère d'un pays ou d'un site, au pittoresque, au charme d'un paysage qu'ils enrichissent de leurs taches superbes. Et si c'est un sensible, la longue fréquentation des champs, l'observation des animaux, lui révéleront la poésie des scènes rustiques, des couchers de soleil, de l'heure mystérieuse où, d'un pas paisible, rentrent bêtes et gens, tandis que derrière le rideau d'arbres surgit la lune qui brille avec douceur. Tout cela se résume en deux mots : aimer la nature et l'étudier. » Paul Vayson.

Cette lettre si intéressante est écrite par un véritable artiste, tous ceux qui la liront y puiseront un enseignement salutaire dont nous ne saurions assez remercier l'auteur.

Le nombre des observations à faire en étudiant ces animaux ainsi que les sujets d'études et les motifs de tableaux, sans cesse renouvelés, amènent peu à peu l'artiste à se spécialiser. L'étude des vaches, des bœufs, des veaux, qui obligent aussi à celle du paysage et des marines

où ils vivent, fournissent aux peintres un nombre de recherches suffisantes pour qu'il y consacre sa vie. Il est d'ailleurs nécessaire de se spécialiser ainsi pour parvenir à bien faire et les plus grands peintres animaliers y ont été obligés, tant il y a à apprendre de choses pour être le peintre d'un animal.

Il est à remarquer que tous les artistes pensent de même au sujet de la photographie et que si, comme le dit Vayson : « ce qui sort de l'objectif est curieux, il est le plus souvent déformé.... La photographie est un document précieux, mais bon à consulter seulement par qui sait y lire et en corriger les défectuosités. »

L'habitude de consulter des photographies a aussi l'inconvénient de faire aimer les détails et amène tout naturellement à faire oublier qu'ils sont les ennemis de la bonne harmonie de l'ensemble ; si l'on ne répudie courageusement cette mauvaise habitude, on en arrive fatalement à voir photographiquement, et l'on copie au lieu d'exprimer un sentiment, presque un état d'âme. On fait le procès-verbal minutieux, détaillé, on n'ose plus synthétiser de peur d'omettre un caillou ou un chardon, en un mot, on devient photographe, on n'est plus artiste.

L'âme d'un artiste est un miroir doué de la faculté merveilleuse de réfléchir les objets matériels, en leur communiquant pour ainsi dire, quelque chose de la vie humaine. La nature infinie dans ses aspects prend toutes les formes qu'il plaît au génie de lui donner. Mélancolique pour les poètes agités d'une sensibilité inquiète; sereine pour les cœurs tranquilles; orageuse pour les âmes passionnées; ses manifestations sont aussi nombreuses que les faces de l'esprit humain. Il y a autant de natures que d'individus ; mais la nature dans son unité est invisible comme Dieu! Un paysage n'est donc pas seulement un fragment de la création matérielle, c'est aussi le portrait ou plutôt la sensation d'un homme.

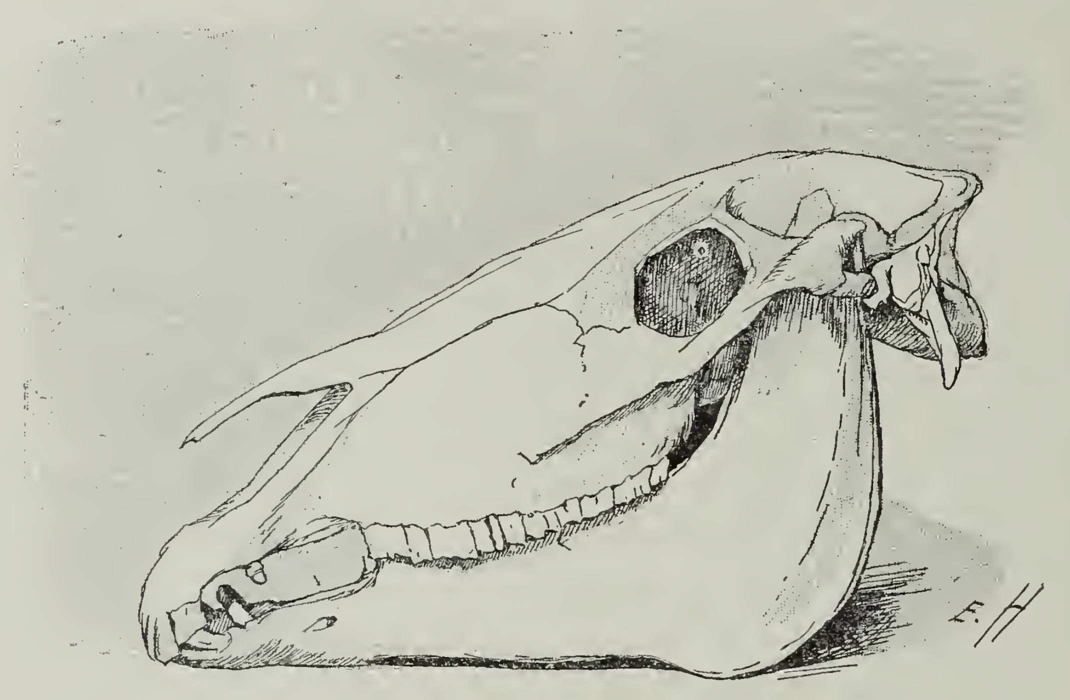
« En voyant les tableaux de Paul Potter et ceux de Van de Velde, je me figure que l'un dut être le modèle de la bonhomie, l'autre un mélange de grâce et de sincérité. » (Charles Blanc. *Histoire des peintres.*)

Nous terminerons nos conseils sur la manière de peindre les races bovines, en disant que les animaux qui sont en marche ou dans des mouvements quelconques, doivent être peu exécutés, au point de vue des détails; la préciosité fige le mouvement, ce qui démontre d'ailleurs au premier aspect qu'on s'est servi de photographie et les connaisseurs ne s'y trompent pas.

La bonne construction est la première qualité à acquérir, mais quand on peint des animaux qui se meuvent, il est important de laisser les contours vagues, de ne rien détailler des muscles, des plis de la peau ou des parties du poil, les pieds doivent à peine se montrer, c'est en exécutant les détails des sabots que l'on immobilise l'animal, et c'est aussi en prouvant trop sa science que l'on ôte l'essentiel, qui est la vie. La photo-

graphie instantanée ne donne pas non plus la vie, en raison directe des détails trop précis qu'elle montre, détails que nos yeux ne peuvent saisir dans la nature ou du moins que notre intelligence n'a pas le temps nécessaire pour comprendre.

Les chevaux. — Le cheval est certainement l'un des plus beaux animaux que l'on puisse peindre, parce qu'il joint à sa grâce naturelle et à la beauté de ses formes, une très grande variété de nuances dans les



Os d'une tête de cheval (vue de profil).

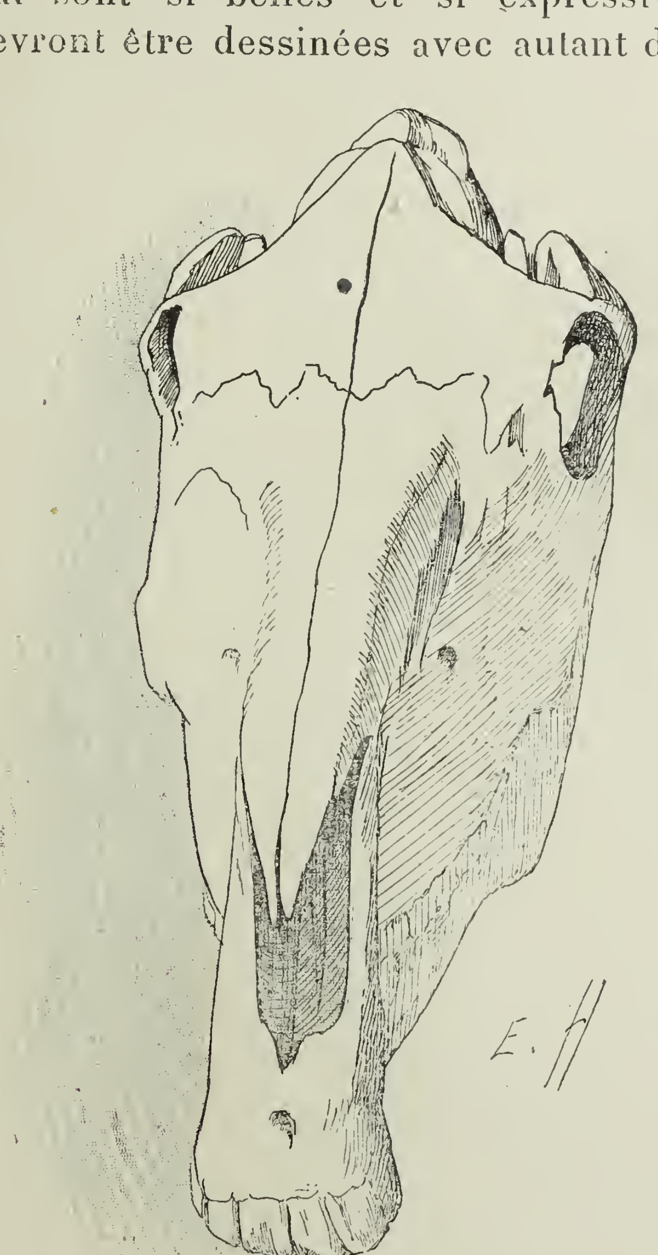
couleurs de son pelage, depuis le blanc le plus clair jusqu'au noir d'ébène en passant par toutes les gammes du gris, du jaune et du rouge. La variété des races est aussi en assez grand nombre pour que des artistes qui se sont spécialisés en peignant les chevaux uniquement, aient encore limité leur art à une seule espèce de chevaux. Fromentin n'a peint que la race arabe, Carle Vernet, les chevaux de course, Horace Vernet, les chevaux de guerre et les chevaux sauvages. Géricault préférait les chevaux de trait et de labour ; Alfred Dedreux a peint les chevaux de selle ; Veyrassat n'a peint que des chevaux de ferme, de halage et surtout les vieux chevaux, etc... Le cheval est donc l'animal le plus beau, on a même dit le plus noble ; il est aussi le plus docile et le meilleur modèle parce qu'il est fort intelligent. C'est ce qui permet de l'étudier commodément en le faisant poser; avantage que l'on a rarement avec les autres animaux.

Le moyen le meilleur d'apprendre vite à dessiner les chevaux, comme pour toutes les espèces d'animaux d'ailleurs, c'est d'en bien connaître la structure. Il faut commencer par dessiner les os, têtes, jambes et le squelette tout entier, dessiner ensuite des ensembles de squelette de pro-

fil, de face et de trois quarts. La myologie est aussi indispensable, car chez le cheval les muscles sont très apparents et il faut absolument en connaître les fonctions et la place pour dessiner rapidement des mouvements très justes. Toutes ces études pourront se faire en commençant par dessiner des squelettes dans les museums d'histoire naturelle, en consultant des livres spéciaux sur l'anatomie du cheval, et enfin en dessinant et en peignant des chevaux morts chez les équarisseurs. Les têtes qui sont si belles et si expressives, devront être dessinées avec autant d'at-



Tête de cheval (vue de trois quarts).



Tête de cheval (vue de face).

tention que si l'on étudiait un portrait et il est nécessaire d'en connaître la construction au point de pouvoir les dessiner de mémoire dans tous les raccourcis possibles. Il est facile d'obtenir ce résultat en dessinant beaucoup de têtes au museum et en peignant ensuite dans toutes les poses une tête de cheval mort.

L'étude sur des cadavres apprendra à exécuter le morceau, parce que n'ayant pas la préoccupation de voir le modèle se déplacer on aura devant soi tout le temps nécessaire pour effacer et recommencer, jusqu'à ce que l'on soit satisfait du travail ; il n'y aura donc pas de raisons pour que le résultat final ne soit bon et instructif.

Nous avons dit déjà qu'il est nécessaire de redessiner de mémoire les études faites avec la nature, nous ajouterons encore qu'il est très utile aussi de faire du modelage d'après de bons plâtres pour commencer et aussi d'après des

études que l'on a peintes soi-même d'après nature ; cet exercice est le meilleur pour apprendre et retenir de mémoire la forme si compliquée et si gracieuse du cheval.

Le modelage est fort amusant, il fait comprendre une foule de choses dont on ne se doutait pas; aussi lorsqu'on a touché un ébauchoir, se passionne-t-on pour cet art. Le modelage est devenu fort simple comme procédé, depuis l'invention de la *plastiline*. C'est une terre glaise qui ne sèche pas, elle a tout l'avantage de la terre ordinaire, tout en supprimant l'ennui de mouiller constamment avec des linges ; elle dispense aussi du baquet dans lequel on faisait macérer la terre sèche, ce qui était vilain, sale et encombrant. La plastiline se trouve chez tous les marchands de couleurs et de fournitures pour artistes.

Ces premières études auront amené l'élève à connaître le cheval, c'est pourquoi les travaux qu'il entreprendra ensuite en dessinant des animaux vivants en seront singulièrement facilités. Les chevaux de trait sont faciles à faire poser, il suffit de les atteler à une voiture quelconque et souvent même de les attacher pour qu'ils donnent au peintre de longues heures de pose, si l'on a eu la précaution de les placer de façon à ce que le soleil et les mouches ne viennent pas leur rendre le repos impossible.

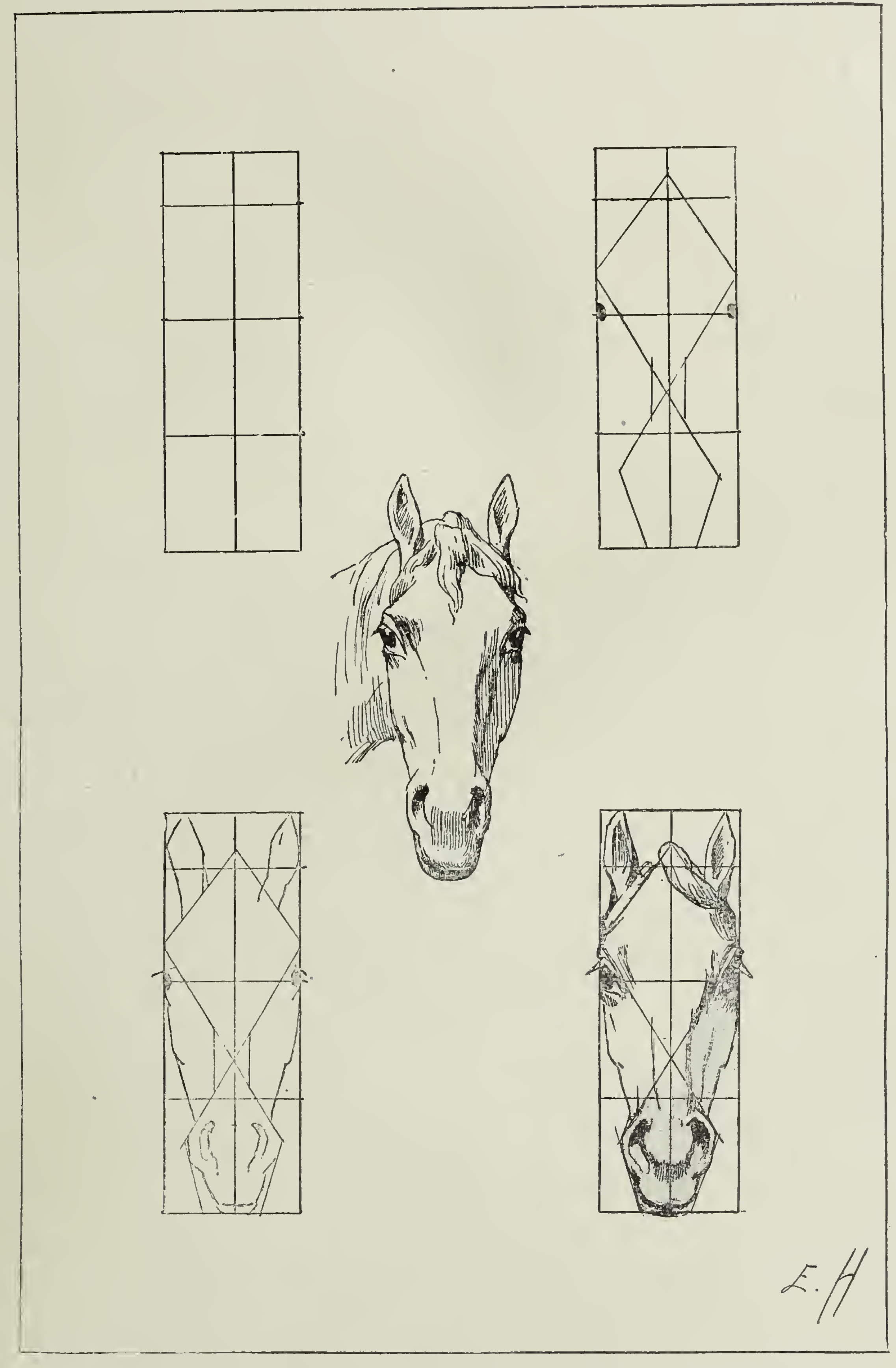
Nous avons déjà dit que les études d'animaux devaient se faire dans toutes les poses et tous les mouvements, face, profil, dos, etc., etc., quand on pouvait les faire poser, et qu'il fallait se mettre en garde contre la tendance que l'on a, de faire des études de profil ; d'abord l'étude de profil n'est pas pittoresque, elle ne donne que la moitié de l'animal et il semble que l'artiste l'a faite ainsi par crainte de difficultés trop grandes. On devra donc quand on fera des profils, ménager des mouvements de jambes qui tout en laissant le corps de profil, montrent les quatre membres, afin de ne pas s'exposer à une faute de goût déplorable.

Les mouvements de face ou de dos doivent également se présenter un peu de trois quarts, ce qui est toujours plus gracieux.

Les chevaux de course ou de selle ne peuvent poser que peu de temps; ils sont trop nerveux et trop impatients pour rester en place, néanmoins on parvient à les étudier, en les faisant tenir par des palefreniers. Comme les chevaux de labour, de trait, de halage, etc., sont plus patients, c'est avec eux que l'on fera les meilleures études ; elles seront d'ailleurs nécessaires pour apprendre à exécuter; si l'on désire ensuite peindre les chevaux de selle cela deviendra plus facile.

La formule que nous donnons page 33 aidera vite à comprendre les lignes principales ; elle servira au débutant pour apprendre la construction d'une tête, de face.

Dès que l'on saura construire des têtes, on apprendra la construction d'un ensemble de profil.

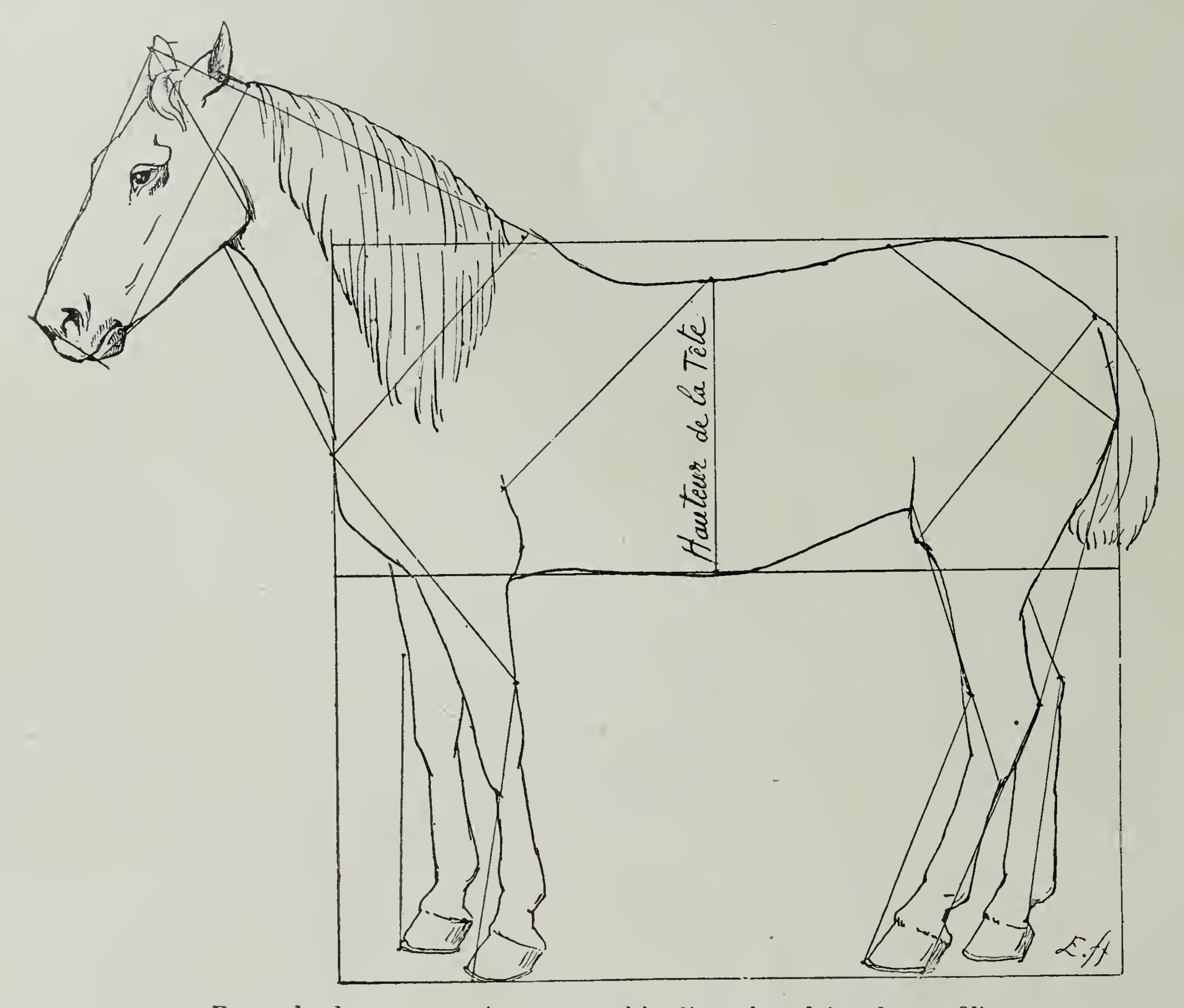


Formule pour construire une tête de cheval (vue de face).

Ces moyens, qui, à première vue, semblent très enfantins, font acquérir une grande facilité de compréhension; ils sont d'autant plus simples à apprendre que c'est toujours le principe du carré, du rectangle ou du

triangle qui sert de base et dans lequel on encadre les lignes principales soit qu'elles présentent l'animal de face, de profil, ou de trois quarts.

Nous ferons encore observer que la longueur de la tête est la même que celle de l'omoplate et qu'en la reportant sur les diverses parties du corps, on s'aperçoit que cette longueur concorde avec celle des os du bassin, etc., etc., ainsi que le montre le dessin ci-contre.



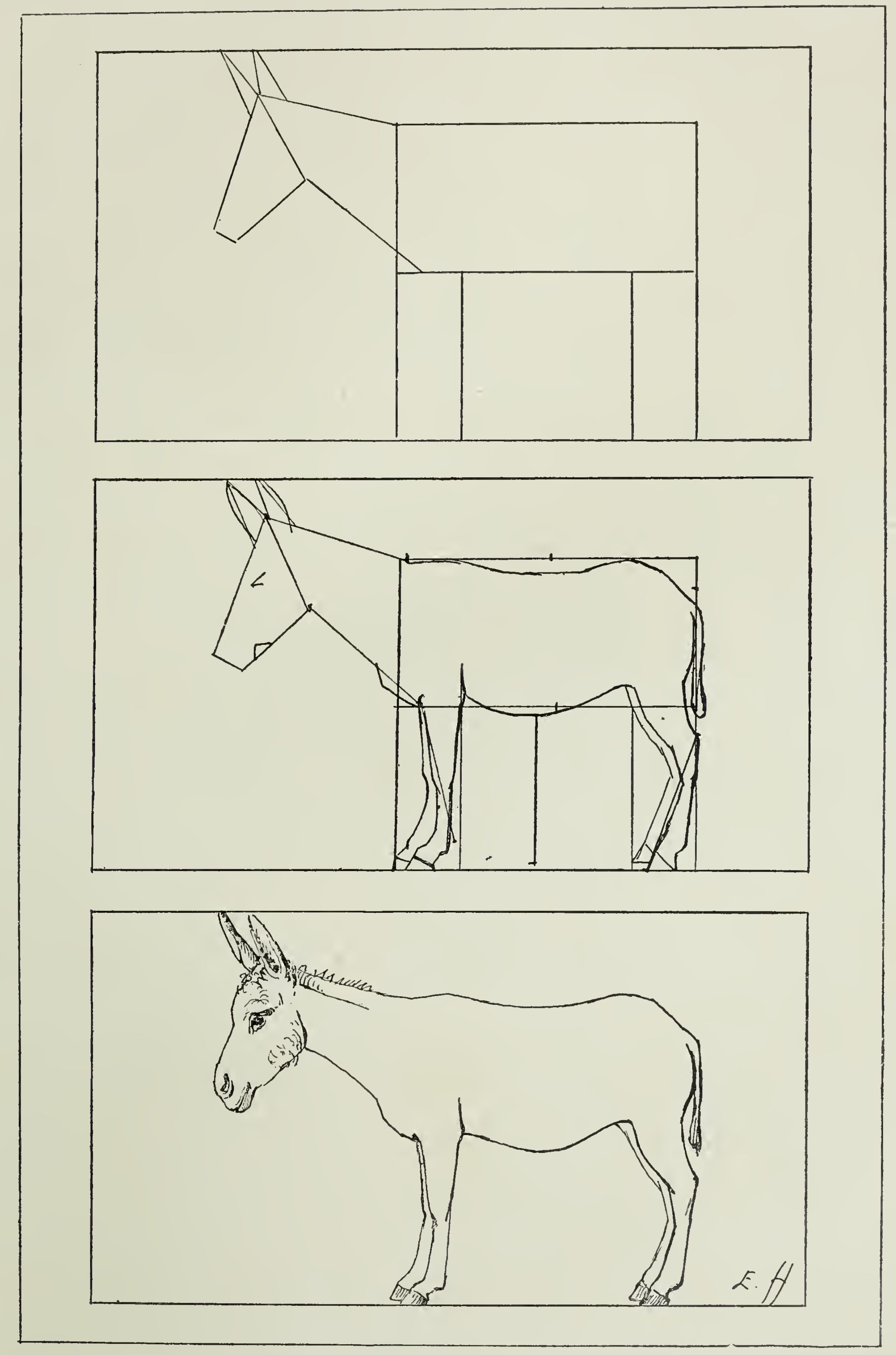
Formule de construction; ensemble d'un cheval (vu de profil).

Les croquis de chevaux sont des études excellentes pour apprendre à connaître leur allure ; le peintre qui veut se consacrer à l'étude exclusive des chevaux doit avoir sur lui tout ce qui est nécessaire aux croquis rapides, et, partout où il se trouve, il doit consigner ses observations, de façon à pouvoir posséder à fond la science du mouvement ; ce n'est qu'à ce prix, qu'il parviendra à faire des tableaux intéressants.

La manière de peindre le cheval ne diffère pas sensiblement de ce qui a été dit au chapitre précédent ; quelle que soit la nuance de la robe de l'animal, c'est toujours par les tons foncés qu'il faudra commencer, comme cela a été dit tant de fois, continuer par les demi-teintes et terminer par les tons clairs ; les parties luisantes se peignent toujours ne

CHEVAL DE TRAIT ; ÉTUDE EN PLEIN AIR

terminant un morceau. Il est nécessaire de ne pas empâter les lumières



Formule pour dessiner un âne de profil.

et si l'on sent la nécessité de les peindre plus solidement que tout le reste, il faudra néanmoins que ces lumières soient peintes dans le sens

et sans rugosités pour bien montrer que le pelage est lisse, presque soyeux ; les empâtements sans discernement donneraient l'aspect du bois ou du plâtre, ce qui serait d'un très vilain effet.

L'Ane. — Parmi les animaux domestiques, l'âne est à la fois, le plus aimé et le plus malmené ; comme il est très familier, tous le rudoient, depuis l'enfant jusqu'à l'homme. Il ne trouve de vrais amis que parmi les bêtes, et le chien est celui qui est le meilleur pour lui. L'âne est tyrannisé par tous en raison de sa douceur et de la patience à toute épreuve avec laquelle il supporte les mauvais traitements. Cet animal si gracieux quand il est jeune, principalement, ou quand il n'a pas été déformé par des travaux au-dessus de ses forces, est d'une intelligence qui offre beaucoup d'intérêt à l'observateur et fournit aux artistes une infinie variété d'études à faire.

Notre dessin hors texte page 37 montre un animal qui pose, pendant que son portraitiste travaille ; elle servira à démontrer comment les deux compères procèdent et s'entendent. On voit en effet que les études sont alignées à côté l'une de l'autre et que, pour ne pas perdre de temps, l'auteur de ces lignes (car c'est lui qui peint..... prière au lecteur de ne pas confondre avec celui qui pose) mène plusieurs études de front, selon les caprices de son modèle qui se dérange souvent ; on aperçoit sur le panneau plusieurs études peintes, ainsi que nous conseillons de le faire.

Nous pensons qu'il est inutile de répéter ce qui a été dit précédemment quant aux procédés pour peindre puisque la forme et la couleur de l'animal sont les seules choses qui ne soient pas semblables ; le ton est changé, mais la manière d'exécuter est identique. Nous n'ajouterons pas ici une redite de plus, à toutes celles auxquelles nous sommes obligé.

Les formules que nous donnons page 35 serviront à comprendre les lignes générales qui sont assez souvent en rapport avec celles du cheval, mais nous recommandons surtout aux commençants l'étude du squelette pour faire de rapides progrès.

Les moutons. — Tous les peintres paysagistes ont besoin de faire des études de moutons, parce que ces animaux font, en quelque sorte, partie du paysage, qu'ils animent et complètent. Il y a quantité de motifs dans lesquels, il ne saurait entrer aucune figure, ni chevaux, ni vaches, ni ânes et qui cependant, ont besoin d'être animés, car il est quelquefois nécessaire de mettre un point de repère qui détermine une proportion et fasse comprendre d'un coup d'œil au spectateur, soit l'immensité d'une plaine, soit la hauteur d'une montagne ; ce n'est que par des comparaisons de proportions avec ce que l'œil a l'habitude de voir et de toucher, que l'on peut, par opposition à l'infini, obtenir ce résultat. Le mouton et la chèvre sont souvent employés à cet effet. L'avantage



ÉTUDE D'ANE

des moutons, c'est qu'ils sont peu colorés, de petites proportions et peuvent se traiter selon les besoins de chaque tableau, soit en les exécutant beaucoup soit en les indiquant seulement par des taches bien en valeur. Le mouton étant un élément dont le paysagiste ne saurait se passer en certaines occasions, nous ne saurions assez lui en recommander l'étude. Cet animal est d'ailleurs fort intéressant et peut ensuite fournir quantité de sujets de tableaux, il n'est plus alors simple figurant, il devient assez important pour jouer le premier rôle.

On sait tout le parti que Troyon a su tirer de ce joli petit animal qu'il a peint par tous les effets. On connaît aussi par les photographies et les reproductions de tous genres, les superbes parcs à moutons, les bergers et leurs troupeaux, les tondeurs de moutons, peints par J.-F. Millet. Tout le monde a vu les beaux tableaux de Charles Jacque, ses intérieurs de bergeries si remarquables, ses rentrées et ses sorties de l'étable dans lesquelles tous les animaux se pressent dans la hâte de jouir de la liberté, ou dans le désir du repos à l'air pur des prairies ; d'autres fois il nous représente ses bêtes préférées bousculant tout dans la ferme, effarouchant les poules et les poussins, sous l'œil paterne du bon vieux chien qui sévira tout à l'heure si cette indiscipline se prolonge. Les procédés de reproductions ont vulgarisé les belles œuvres de ce Maître qui a lui-même gravé quantité d'eaux-fortes représentant la basse-cour, l'étable, l'abreuvoir, et jusqu'aux troupeaux de moutons paissant dans les bois.

Cette œuvre si originale doit être consultée par les débutants, non pour la copier, mais pour se rendre compte de tout ce que l'on peut imaginer avec les moutons comme sujet de tableaux et comme accessoire. Il y a des animaux, et le mouton est un de ceux-là, qui, l'on ne sait pourquoi, donnent le sentiment de la mélancolie ; est-ce par la lenteur de ses mouvements ou par la monotonie de sa couleur ? Est-ce par la rondeur de sa forme qui lorsqu'il est en troupeau surtout, épouse les mouvements du terrain et en accuse mollement les lignes ?

Ce qu'il y a de certain, c'est que l'on n'éprouve pas la même impression en voyant un troupeau de moutons qu'en voyant un troupeau de chèvres, pourquoi ? C'est que... « il est au fond de l'âme humaine un sentiment que certains aspects de la nature ont le pouvoir d'éveiller, c'est la mélancolie... La mélancolie est un fruit du nord. Aussi tous les paysagistes Hollandais en ont-ils laissé l'empreinte sur les brumeuses campagnes de leurs tableaux, à l'exception de ceux qui ont voyagé ou vécu longtemps en Italie. — Ch. Blanc. » Le mouton est un animal mélancolique.

Le peintre qui étudie les moutons, ne fût-ce que pour les mettre accessoirement dans ses tableaux doit commencer par en connaître l'anatomie et surtout l'ostéologie. C'est le moyen le plus rapide pour en connaître la forme et les construire de mémoire.

On trouve des squelettes de moutons dans tous les muséums et pour étudier les têtes, le mieux est de s'en procurer une en la faisant cuire, pour que les os soient bien dépouillés de la chair. On la dessine dans tous les sens et on l'accroche ensuite à l'atelier pour l'avoir toujours sous les yeux.

L'étude des têtes de moutons se trouve d'ailleurs très simplifiée, car on peut s'en procurer une chez le boucher, qui moyennant une indem-

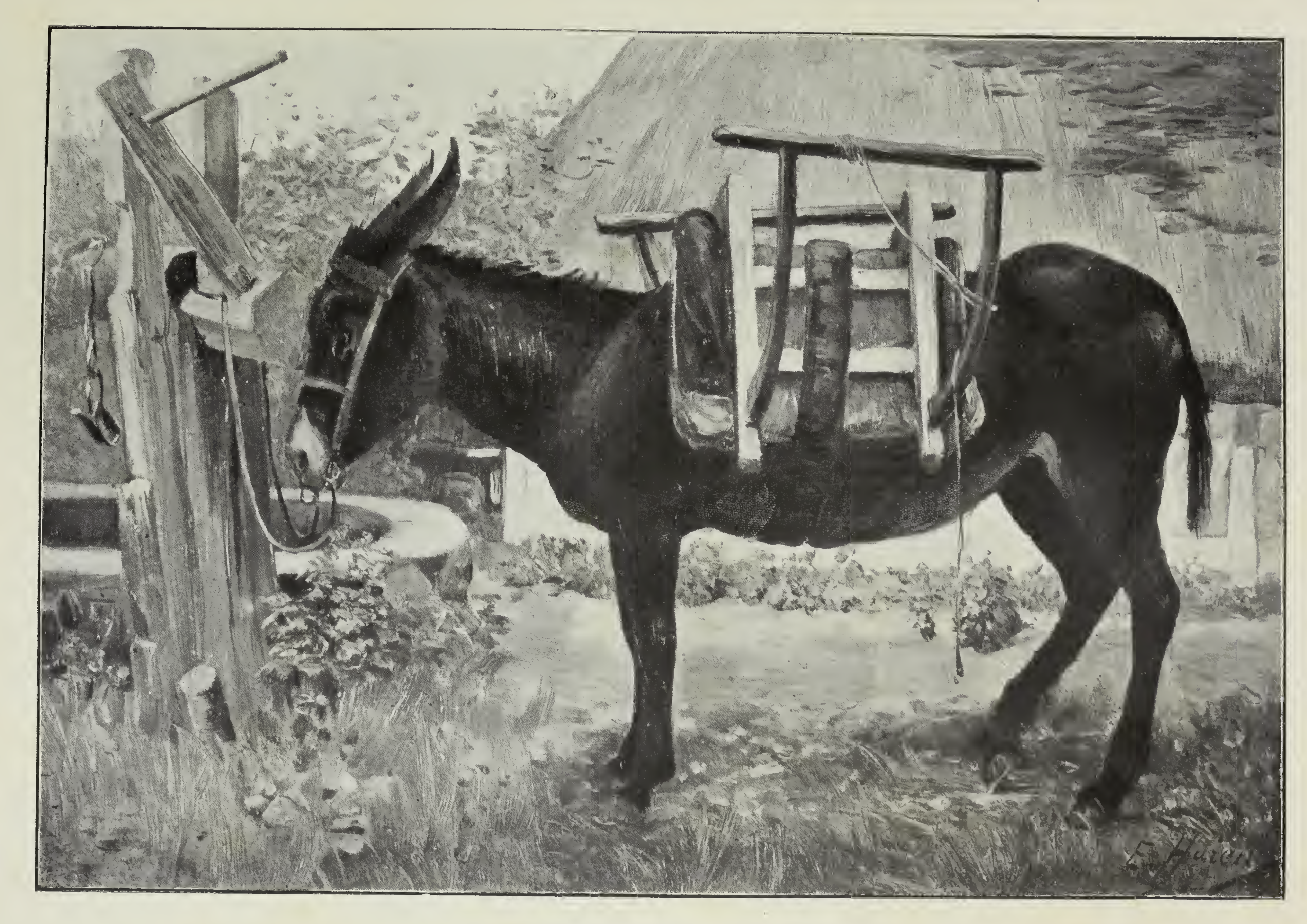


Os d'une tête de bélier.

nité insignifiante pour la valeur de la peau sera livrée tout entière ; on pourra donc alors la faire poser en plein air et obtenir de précieux renseignements en la copiant attentivement.

Notre planche en couleur page 41 montre le genre des études que l'on doit faire et le sens de l'exécution pour chaque partie. Il faudra faire ces études de grandeur naturelle et les exécuter avec beaucoup de soin, parce qu'elles serviront pendant toute la vie ; et comme elles seront souvent consultées pour divers renseignements, il est nécessaire, qu'elles en contiennent la plus grande quantité possible : dessin exact, couleurs et valeurs justes, exécution serrée, mensuration exacte avec la nature, etc. Tous ces renseignements peuvent à un moment donné être demandés à l'étude, qui, nous l'avons dit déjà doit être le dictionnaire du peintre.

L'exécution poussée très loin est indispensable dans ces sortes d'études faites avec le cadavre « *Qui peut le plus, peut le moins* ». Il est bien entendu que les petits animaux qui seront ensuite placés dans un tableau de paysage, ne devront pas être exécutés avec une telle minutie ; ce serait contraire à toutes les lois de l'enveloppe et de la perspective aérienne. Mais il peut arriver que l'on soit obligé de peindre de grands animaux de premier plan, voire même des têtes importantes au bord du



DEUXIÈME ÉTUDE D'ANE

cadre, et c'est alors que l'on regretterait des études trop sommaires, si l'on n'avait pas suivi nos conseils.

Les procédés d'exécution demeurent toujours les mêmes; c'est par le dessin exact et la justesse des valeurs que l'on obtient un bon résultat. Quant à la manière de peindre, il n'y en a pas d'absolue et l'on fera soi-même *sa cuisine*, comme on dit à l'atelier. Toutefois nous dirons que le moyen suivant peut être employé avec certains avantages : lorsque le dessin aura été bien étudié en prenant soin de ne pas salir l'apprêt de la toile, on passera le trait à l'encre de Chine pour le fixer. On pourra également employer cet autre moyen : dessiner et mettre à l'effet en modelant les ombres au fusain, puis, après avoir fixé avec le fixatif direct et le vaporisateur on commencera à peindre. Ce procédé est facile et offre l'avantage de montrer rapidement l'effet. On peut encore mettre les valeurs à l'encre de Chine au lieu de se contenter d'un simple dessin au trait. L'étude des valeurs n'est jamais trop attentive, c'est pourquoi en les étudiant d'abord, rien qu'avec du noir, on en simplifie la recherche, et quand on peint, on n'a plus qu'à s'occuper de la coloration, puisque l'on connaît déjà leur degré de noir par rapport au blanc. Il faut prendre tout d'abord la valeur du fond sur lequel on voit le modèle se détacher. Ce fond pourra être choisi comme bon semblera, mais il faudra toujours qu'il soit copié exactement et ne pas le remettre après coup. Il ne faudrait pas, par exemple, peindre une tête dans un appartement et copier ensuite un fond de paysage, cela donnerait un ensemble faux, parce que les ombres et les lumières ne seraient pas en rapport avec ce fond. Il faut toujours copier exactement l'ensemble et si l'on préfère peindre dans un appartement, c'est le fond de cet appartement, derrière le modèle qu'il faudra copier. Dans ce cas, il serait préférable de peindre dans une écurie parce que l'harmonie brune que l'on y trouve reflèterait les ombres et donnerait à l'ensemble des tons utilisables pour les études, quand on s'en servirait ensuite pour peindre les animaux dans une bergerie.

Le mieux serait de peindre ces sortes d'études en transportant le modèle dans des milieux différents et sur des fonds très variés. On y ferait par exemple des études de tête s'enlevant sur un fond d'herbe et de terrain; d'autres se découpant sur le feuillage des arbres, soit à l'ombre, soit au soleil; on en peindrait d'autres au soleil sur un fond de muraille qui elle même serait au soleil et à l'ombre ; d'autres seraient vues se détachant en silhouettes sur le ciel, etc... De telles variétés dans les effets constitueraient un fond d'études sur lequel on puiserait dans l'avenir tous les renseignements désirables. Que l'élève ne se figure pas qu'un nombre de documents aussi grand, n'est pas indispensable, jamais il n'en pourra faire assez. Quand on veut utiliser les études à l'atelier, il manque toujours le renseignement que l'on voudrait avoir; si on a le mouvement

il n'est pas dans le sens que l'on désire ; si on a le mouvement et le sens on n'a pas l'effet, il est au soleil quand on le voudrait à l'ombre ou bien il est peint à l'intérieur quand on le voudrait en plein air, etc. C'est pour ces raisons qu'il faut peindre et dessiner quantité d'études et qu'on ne saurait trop travailler.

Le dessin que nous donnons page 41 offre une formule pour dessiner les têtes de mouton ; ce moyen est si simple qu'un enfant peut l'apprendre rapidement; nous engageons donc les personnes qui commencent à peindre ces animaux à consulter cette formule qui leur montrera comment se construisent logiquement, les lignes principales et typiques de cet animal.

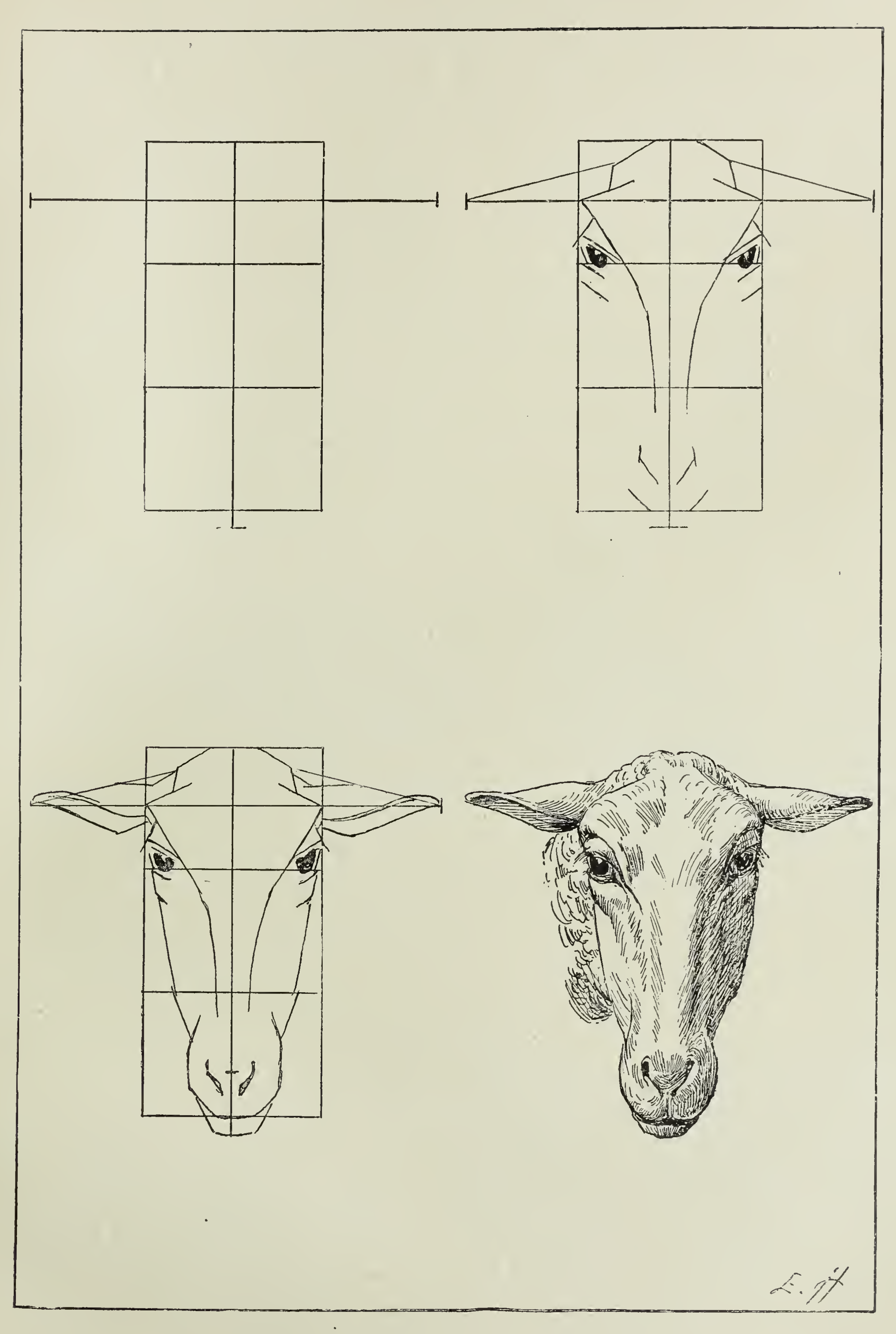
C'est d'abord un rectangle que l'on doit dessiner ; ensuite on le divise en trois parties égales, puis l'on trace une ligne verticale destinée à donner les bosses frontales et la longueur des oreilles. On continue en traçant les deux lignes diagonales qui dessinent les oreilles. Ensuite on place les yeux à l'intersection des lignes du rectangle et de celle qui le coupe au tiers, puis l'on descend les deux lignes courbes, presque diagonales, qui vont en se rencontrant dans le bas du rectangle ; ces lignes servent à donner la forme du nez et la séparation de la lèvre supérieure dont il ne reste plus qu'à dessiner la ligne extérieure ; on la termine en ajoutant le trait qui dessine le maxillaire ou mâchoire inférieure. En suivant cette description tout en regardant le dessin, on exécutera avec une très grande facilité ce qui semble si compliqué à lire. Les autres formules s'exécuteront de la même façon en suivant l'ordre avec lequel elles sont présentées.

Ces études préparatoires étant terminées, il faudra ensuite peindre des ensembles. Les premières études ne sont pas faciles, parce que le mouton ne reste jamais en place quand il est debout ; il n'est tranquille que lorsqu'il est couché ou bien quand le soleil est accablant, mais dans ce cas, il recherche l'ombre des moindres choses pour abriter sa tête et comme il utilise tout ce qu'il rencontre, depuis l'ombre d'un rocher très petit jusqu'à l'ombre d'une touffe de genêt ou d'une feuille de fougère cela lui fait prendre des mouvements souvent incompréhensibles et presque toujours inutilisables.

Les procédés que nous venons de donner dans notre dessin feront comprendre la construction du mouton et faciliteront les premières études. Tant qu'il ne s'agit que de faire des croquis dessinés et même des pochades de couleur, on peut travailler dans les bergeries. On pourra même travailler utilement dans les parcs à moutons installés en plein air. Principalement pour dessiner, ces installations offrent de grands avantages aux peintres parce qu'ils retrouvent aisément le mouvement d'un animal qui se déplace, avec un autre animal placé à côté et d'une façon semblable. Ces études sont même agréables à peindre, quand on a fait

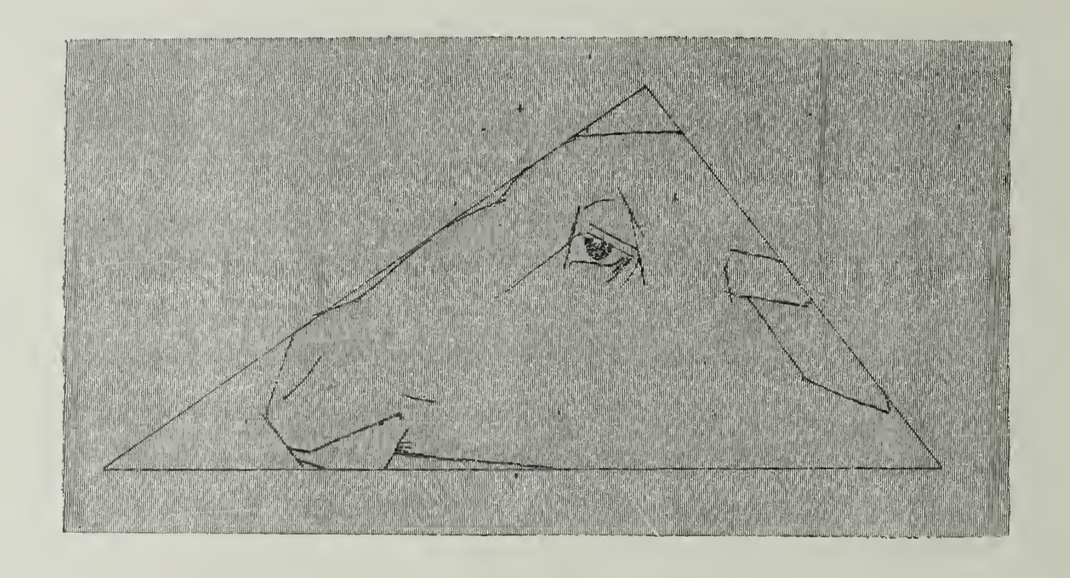






Formule de la tête d'un moutou (vue de face).

des dessins et des croquis pendant quelque temps avant de prendre la palette. Pour travailler utilement, on prend une toile de 8 ou de 10 et l'on commence dans le haut en établissant des rangées de moutons que l'on quitte ou que l'on reprend selon les caprices des modèles. On commence par exemple un mouton de profil, on le dessine tant que l'ani-





Formule de la tête d'un mouton (vue de profil).

mal pose ; s'il se déplace, on en commence un autre dans le nouveau mouvement ; se déplace-t-il encore et de face qu'il se montrait, ne vous montre-t-il plus que le dos on l'abandonne encore pour en faire un autre. Au contraire, reprend-il la pose première en se montrant de profil, faites comme lui, revenez au premier dessin et tâchez de le terminer avant que son caprice ne le déplace. Ces séances premières sont pénibles ; elles fatiguent la cervelle impatiente de saisir la forme sans y parvenir, à cause de la mobilité de l'animal et de l'inexpérience du peintre qui se lasse et s'énerve au point de ne plus pouvoir continuer. Mais, en quelques jours seulement, on aura vite saisi et retenu les lignes générales des mouvements et, devenu plus habile à exécuter, on prendra un plaisir extrême



LES MOUTONS AU PATURAGE

à ces études dont on couvrira quantité de toiles qui seront des documents extrêmement utiles.

La planche hors texte page 43 montre une étude de mouton faite en plein air par un temps gris.

Pour peindre, comme pour dessiner très sérieusement, on ne peut ainsi qu'il vient d'être dit plus haut, commencer un mouton avec un modèle pour le finir avec un autre donnant le même mouvement; cela est bon pour les croquis où la recherche des lignes principales et la direction des ombres sont ce qui préoccupe avant tout. Chaque mouton est un type spécial, les bêtes ne se ressemblent pas plus entre elles quoique d'une même espèce, que les hommes ne se ressemblent entre eux. Ce sont donc des portraits, des physionomies, des allures très différentes que l'on devra reproduire. Il ne faut pas savoir faire un mouton, il faut savoir dessiner et peindre les moutons.

La difficulté de faire poser un mouton est souvent un obstacle rencontré par le peintre ; c'est un inconvénient en effet, mais il n'est pas insurmontable. Ces animaux ont tellement l'habitude de vivre en troupeaux, de ne prendre aucune initiative, de répéter tout ce qu'ils voient faire aux autres, qu'ils ne peuvent supporter la solitude. Quand on veut les séparer de leurs semblables et les attacher pour les faire poser, cela leur est si insupportable qu'ils ne peuvent s'y résigner. Ils bêlent, ils se désespèrent, essayent de se débarrasser de la corde qui les attachent et finalement, n'y pouvant parvenir, ils prennent des poses et des attitudes qui les rendent méconnaissables et ne peuvent être utilisées. Pour parer à cet inconvénient, il n'y a qu'un moyen, c'est de chercher dans le village un propriétaire qui ne possède qu'un tout petit troupeau qu'il mène paître lui-même. Ses bêtes le connaissent, lui obéissent, et, moyennant une petite rétribution à laquelle les gens de la campagne sont rarement indifférents, il saura obtenir d'un mouton tout ce qu'un peintre désirera, surtout si celui-ci a soin d'acheter du son pour le faire manger à son modèle pendant la pose.

Dans de telles conditions, il deviendra plus facile d'étudier. Comme on aura ainsi la commodité de longues séances, et même la facilité de les multiplier jusqu'à l'entière terminaison, on devra commencer par établir un dessin irréprochable, dût-on y passer deux séances. Ce dessin peut être exécuté comme on l'entendra ; nous avons dit assez de fois par quels procédés on devait y parvenir, nous ne le répéterons plus. Supposons qu'on ait dessiné avec de l'encre de Chine, voici comment on devra peindre :

La première chose à faire c'est de passer un frottis sur le fond pour établir une valeur qui serve de point de départ (on pourra même copier notre planche pour mieux se rendre compte des explications). Ensuite on commencera par peindre les parties foncées du ventre et du cou,

en peignant avec peu de couleur, pour n'éprouver aucune gêne. Nous n'indiquerons pas exactement quelles sont les couleurs nécessaires aux mélanges pour obtenir les tons ; on sait qu'il n'y a pas de règles absolues et que chaque ton peut s'obtenir par des combinaisons très différentes. Ayant placé les ombres on peindra ensuite les demi-teintes et le ton clair. Tout cela doit être peint largement *sans détails* et le modelé devra être obtenu rien que par ces trois valeurs; quand tout le corps et le cou, le train de derrière et la queue seront ainsi préparés, on ajoutera alors quelques détails, au moyen d'un pinceau de martre qui dessinera la forme de la laine par des repiqués plus foncés, puis on ajoutera les tons gris qui modèlent ces passages d'un ton plus clair, là où les parties saillantes sont reflétées dans les ombres. Enfin on terminera en plaçant (toujours bien dans le sens) les grands clairs du dos et du cou. Ces parties seront peintes un peu plus en pâte pour bien accuser l'épaisseur de la laine longue qui est si différente du poil court de la tête et des pattes. On sait que les tons du décor où se meut l'animal, doivent vaguement se retrouver dans les tons dont il est coloré lui-même. C'est la théorie du tout dans tout, dont nous avons parlé plusieurs fois. On devra donc bien observer les colorations reflétées dans les tons clairs de la laine pour que le mouton ne soit pas d'un ton étranger au paysage et qu'il forme avec lui un tout homogène.

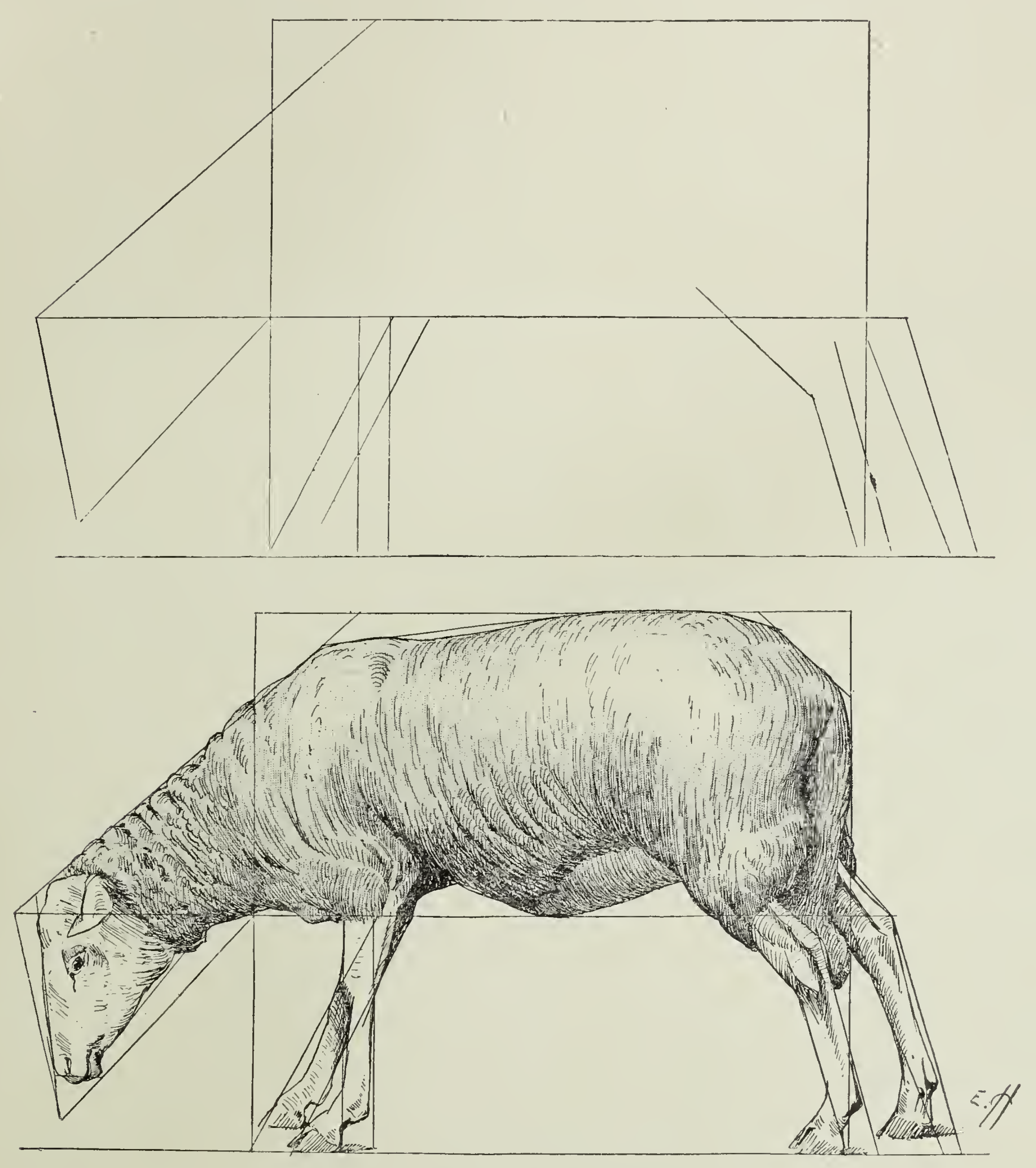
La tête se peindra ensuite en construisant, toujours sans détails, l'ombre, la demi-teinte et le ton clair. Lorsque ces trois valeurs auront été bien établies on y ajoutera les détails du nez, de la bouche, de l'œil et de l'oreille en procédant toujours du plus foncé au plus clair et en observant attentivement les jolis tons reflétés dans les ombres. Les pattes se peindront pour terminer, en observant tout ce qui a été dit pour le reste du corps de l'animal et surtout en peignant bien dans le sens. C'est en peignant dans le sens que l'on aide puissamment au modelé qui donne le relief.

Nous aurons dit à peu près tout ce que l'on peut dire au sujet de ces intéressantes études, en ajoutant qu'il est aussi très utile de peindre des moutons de différentes couleurs ; il y en a des noirs, des bruns presque rouges, d'autres tachés seulement par place, de ces diverses couleurs. Il faut peindre les moutons qui sont fraîchement tondus, parce qu'ils sont d'une couleur plus claire et qu'ils laissent voir étant ainsi déshabillés, des creux et des saillies d'os, qu'il est utile de connaître pour placer, en connaissance de cause, un accent qui dessine l'animal.

Les études des tout jeunes agneaux sont aussi indispensables à faire, mais cela demande déjà une certaine science acquise, pour espérer faire des croquis passables, car les formes bizarres de ces jeunes sujets sont autres que celles des adultes et tout ce qui a été fait pour le mouton serait à refaire pour l'agneau s'il était possible de le faire poser, mais il

faut y renoncer. Tout au plus, peut-on espérer le retenir près de soi en le parquant dans un endroit avec sa mère.

Ce n'est donc qu'en faisant des croquis nombreux que l'on apprendra

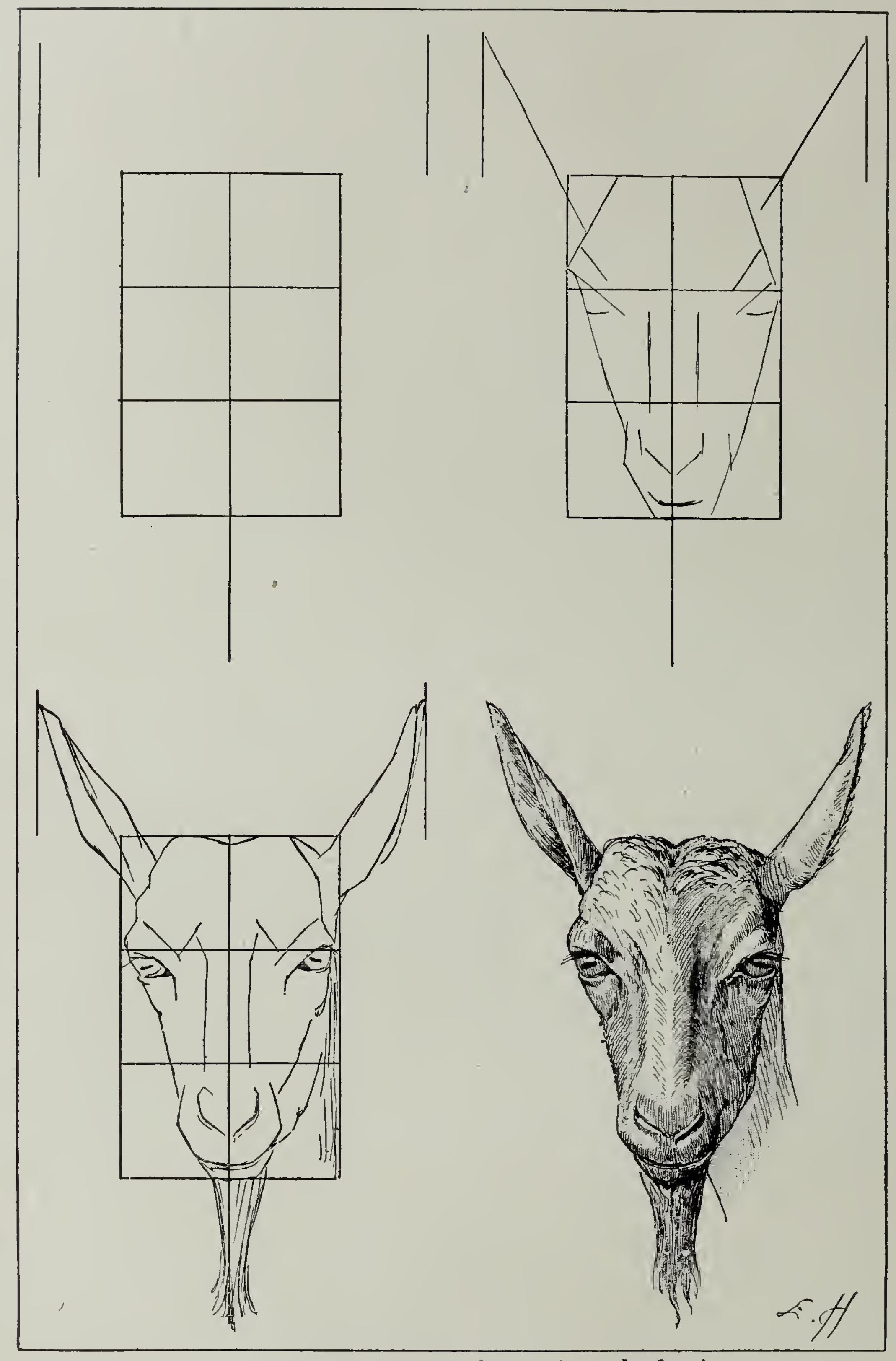


Formule pour dessiner un mouton de profil.

à connaître ces formes si pleines de charme et de grâce, malgré leurs gaucheries. C'est aussi par des pochades de couleur que l'on notera leurs claires colorations si utiles pour rompre la monotonie d'un troupeau quand on peint des moutons importants dans un tableau.

Les chèvres. — La chèvre est un animal fort gracieux comme chacun sait ; elle se prête admirablement aux sujets de peinture les plus char-

mants, soit qu'on la considère comme un accessoire dans les paysages soit qu'on veuille en faire l'unique objet d'un sujet de tableau. Les



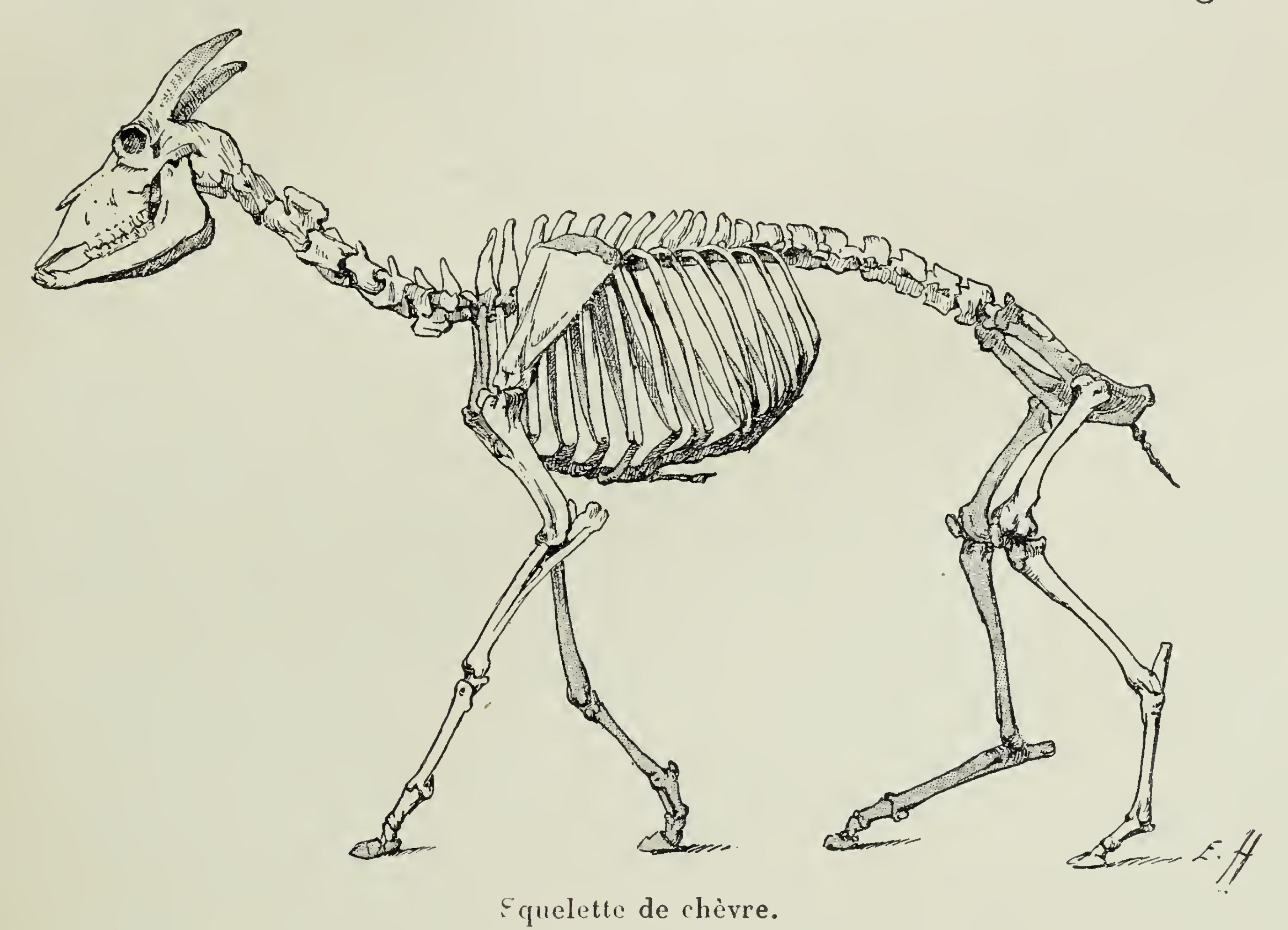
Formule d'une tête de chèvre (vue de face).

peintres flamands et hollandais en ont dessiné, gravé et peint un très grand nombre. Certains peintres modernes comme Palizzi et Brascassat ont compris aussi que l'on pouvait peindre une variété infinie de sujets agréables sans trop se répéter rien qu'avec ce gracieux animal, qui est parfois d'une très belle couleur. Il y en a de toutes nuances, des blanches


E. Hareux

des jaunes, des rouges, des noires. Il y en a même qui sont à la fois blanches noires et rouges, ce sont les plus belles à peindre. Les grands poils rouges qui leur couvrent les cuisses prennent au soleil des tons dorés magnifiques, semblables aux plumes des beaux coqs de basse-cour. Les parties du poil noir ont des reflets bleus au soleil et les pattes d'un blanc éclatant sont agrémentées aux jointures de parties jaune soufre d'une coloration charmante que l'œil du peintre sait apprécier et faire valoir.

Nos dessins page 46 montrent une formule pour dessiner la tête de chèvre. En les consultant, on aura vite compris la direction des lignes



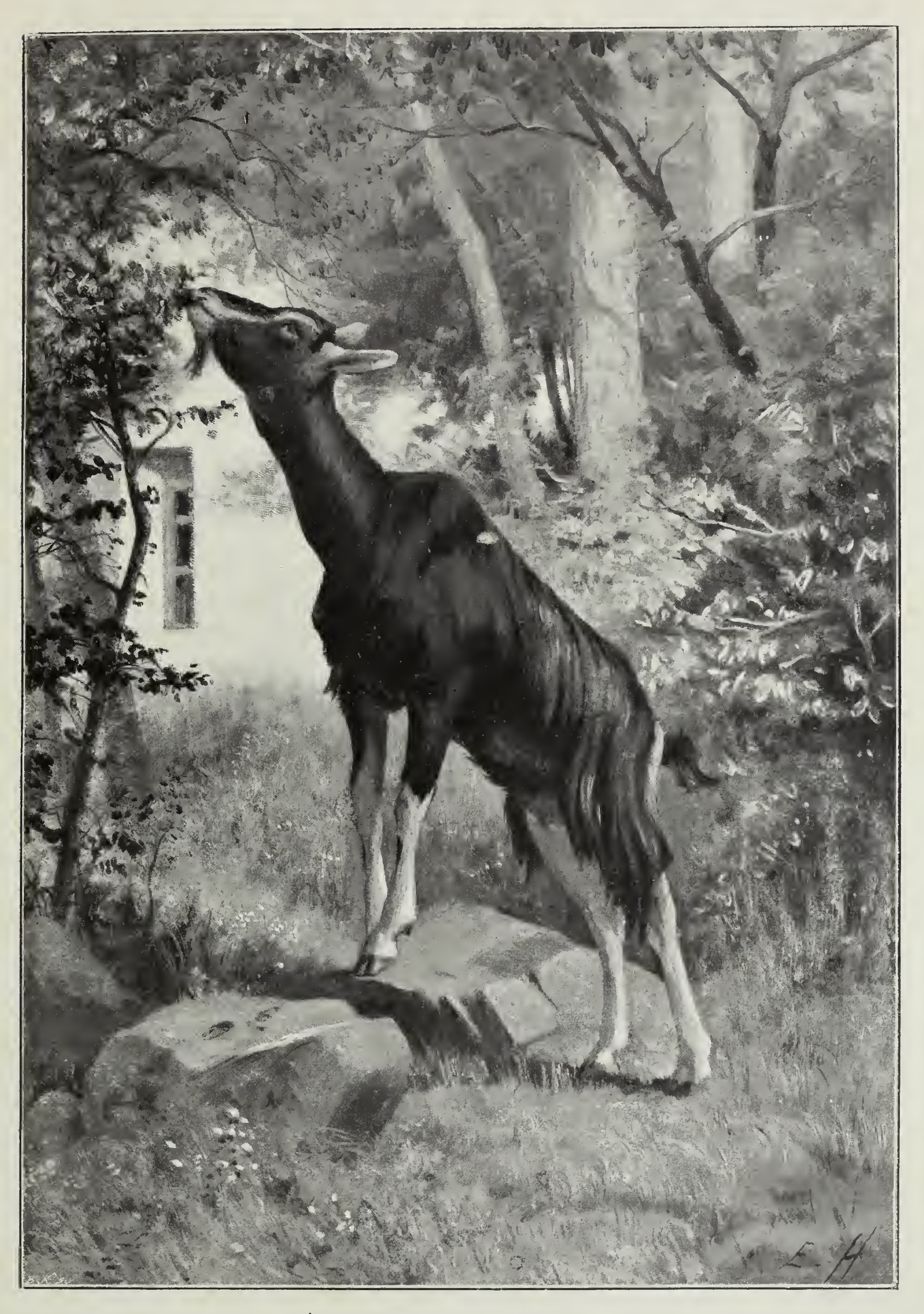
Squelette de chèvre.

principales qui caractérisent l'animal et elles aideront à dessiner rapidement d'après nature. Pour exécuter de grands animaux de premier plan où le dessin doit être irréprochable, il est nécessaire de commencer par dessiner des squelettes, comme il a été expliqué pour les moutons et les vaches, et quand on connaît bien la charpente osseuse du sujet, on le fait poser pour l'étudier jusque dans les moindres détails. La chèvre est un animal familier quand elle ne vit pas en troupeau; beaucoup de cultivateurs en ont une ou deux qu'ils élèvent et qui les suivent comme des chiens. Il est facile de les approcher et de les faire poser à l'aide d'une personne qu'elles ont l'habitude de suivre. Les peintres et tous les artistes en général aiment les animaux; ils savent aussi s'en faire vite

aimer en les caressant et en leur donnant du pain ou du sel; beaucoup de chèvres adorent le tabac à fumer et comme on leur en donne rarement, elles se familiarisent vite avec le peintre qui leur procure ce régal. Le meilleur moyen c'est de les bien nourrir, tant qu'un animal a faim, si on lui donne à manger, on peut être assuré qu'il restera tranquille. C'est aussi en plaçant sa nourriture à différents endroits que l'on obtient le mouvement désiré. Veut-on dessiner ou peindre une chèvre qui broute ? on lui place sa nourriture à terre. Veut-on au contraire qu'elle reste en place en tenant la tête dans sa position normale? rien n'est plus facile, la personne qui la garde n'a qu'à s'asseoir et à tenir sur ses genoux la gourmandise qui sourit au modèle. Veut-on enfin obtenir le mouvement d'une chèvre qui lève la tête ? Cela est encore bien simple ; la personne à qui appartient l'animal n'a qu'à se tenir debout en élevant la friandise convoitée et le mouvement sera obtenu.

Si l'on veut encore obtenir un mouvement plus difficile, celui d'une chèvre qui, plaçant ses pattes de devant sur un rocher, se dresse pour atteindre des feuillages, voici ce qu'il faudra faire : La personne qui garde la chèvre montera sur un objet quelconque, chaise, tonneau, baquet, échelle, etc., tout sera bon pour cet usage; elle tiendra l'appât assez haut, afin que la chèvre soit obligée pour l'atteindre de poser les pattes de devant sur une caisse ou un baquet retourné que l'on aura soin de placer à cet effet. Ce mouvement qui peut être souvent utilisé dans les premiers plans d'un paysage, doit fournir plusieurs sujets de tableaux. On peindra l'animal de façon à ce qu'il concentre tout l'intérêt et que le paysage ne soit que le fond et l'accessoire. Pour obtenir un bon travail, il sera nécessaire de ne pas fatiguer la bête par d'autres poses avant de lui faire donner ce mouvement ; il sera bon aussi de ne pas la laisser manger pendant quelques heures avant la séance. Dans ces conditions, on obtiendra la pose pendant un temps suffisant pour la bien dessiner d'abord et pour la peindre ensuite dans une seconde séance.

Nos deux planches montrent comment on devra peindre l'animal entier et comment il sera nécessaire d'exécuter les différentes parties du corps et de la tête. Nous avons dit souvent que la préparation des toiles couvertes d'un ton un peu foncé offrait des avantages pour les études qui doivent se peindre rapidement; elle a entre autres, celui de ne pas obliger à peindre un fond pour faire valoir les tons clairs qui ne marquent pas sur l'apprêt blanc. Sur le ton blanc de la toile en effet, les parties claires que l'on peint se trouvent sans valeur et décolorées, c'est ce qui oblige le peintre à faire un fond derrière chaque animal, pour le faire ressortir, et le force ainsi à perdre un temps précieux. Avec la préparation que nous recommandons, on fera l'économie de ce temps. (Voir à la planche en couleur page 47 le ton du fond resté apparent autour des études.) Il ne nous a pas semblé utile de donner d'autres détails sur la



CHÈVRE BROUTANT LES JEUNES POUSSES

manière de peindre les chèvres ; tout ce qui a été dit plus haut, pourra servir ici, nous y renvoyons le lecteur.

Le porc. — Cet animal, bien que peu sympathique et même souvent répugnant par sa malpropreté, offre beaucoup d'intérêt pour le peintre, en quête de belles colorations. De grands artistes se sont plu à l'étudier mort ou vivant et l'on connaît des toiles peintes par Decamps et Charles Jacque qui sont aussi admirables de couleur et d'effet, que surprenantes de virtuosité.

La difficulté de faire poser le modèle complique beaucoup la manière de l'étudier car il faut peindre dans les porcheries (ce qui est peu agréable) si l'on veut trouver ces animaux couchés et dans des poses qui permettent de les dessiner avec quelques chances de leur voir garder la pose pendant le temps nécessaire. La tête qui est souvent fort curieuse d'expression peut être l'objet d'une étude très amusante.

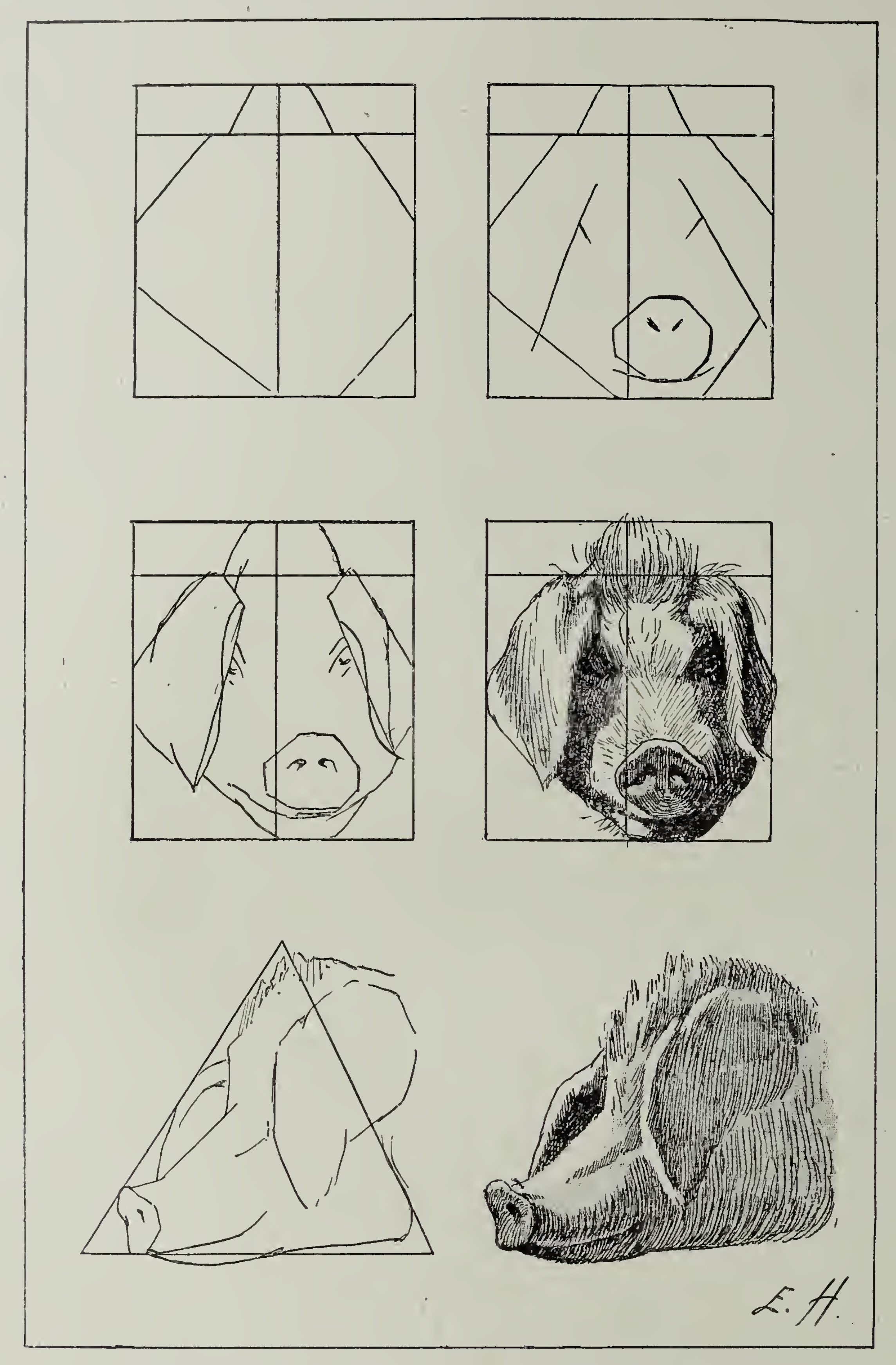
Il est facile aussi de se procurer une tête semblable à celle que montre notre planche hors texte ; il n'y a qu'à s'entendre avec un charcutier qui pourra en louer une. En hiver ces têtes se gardent facilement plusieurs jours sans se gâter, et l'on aura tout le temps nécessaire pour en faire plusieurs études peintes.

Les formules placées plus loin aideront à voir très vite les lignes principales et à faire un dessin exact en peu de temps ; c'est ce qui permettra de pouvoir peindre une tête de grandeur naturelle en quelques heures et ces grandes études sont toujours excellentes à peindre. Voici comment on devra procéder :

La toile devra être choisie du numéro 20 format paysage, pour que l'ensemble de l'étude qui forme un carré, se présente d'une manière plus pittoresque, et pour que la mise en toile soit meilleure. Si l'apprêt est un peu foncé cela sera préférable ; dans le cas où la toile serait apprêtée blanche ou gris clair, il serait bon de faire un dessin au fusain fixé, ou à l'encre de Chine, en modelant les valeurs pour obtenir l'effet.

Le liquide à employer devra être plus siccatif qu'à l'ordinaire ; pour obtenir cet effet, il ne faudra que quelques gouttes d'huile ajoutées à l'essence et au siccatif, au lieu d'un tiers d'huile qui est la proportion habituelle. Le but du liquide siccatif est de faciliter le moyen de reprendre et d'ajouter les lumières qui doivent être peintes très variées de tons ; si la couleur ne séchait pas rapidement on n'y parviendrait pas. C'est toujours par l'ébauche des ombres qu'il faudra commencer en continuant par la valeur du fond, lequel pourra être terminé du premier coup. L'étude de la tête se commencera par les parties foncées du bas, en ajoutant successivement les demi-teintes et le clair. Il sera nécessaire de peindre largement en accusant bien les plans et en se servant pour cette exécution, de larges brosses de soies un peu courtes de poils.

C'est en terminant, après avoir laissé la couleur sécher une heure ou deux que l'on remettra ensuite les grandes soies blanches qui sont si



Formules des têtes de porcs (vues de face et de profil).

pittoresques et si brillantes; pour en obtenir la légèreté, l'emploi des brosses très longues de poils et très peu fournies sera indispensable. Avant de peindre ces grandes soies qui termineront l'étude, il sera néces-



ÉTUDE D'UNE TÊTE DE PORC

saire d'exécuter les parties sanguinolentes, mais on ne devra les peindre que lorsque la tête sera ébauchée pour que les parties non maculées soient plus faciles à obtenir ; faute d'observer ce conseil, on obtiendrait un ensemble rouge beaucoup moins fin de tons.

Le porc est d'un ton rose clair très joli quand il est propre, son rare pelage follet est composé de longues soies blanches, qui prennent au soleil des reflets argentés très vifs et qui scintillent partout en mettant des accents très intéressants pour le peintre. Malheureusement, pour bien observer ces diverses colorations, il est indispensable de laisser l'animal en liberté dans la cour de la ferme et comme il aime à trottiner partout, l'étude devient passablement difficile et fatigante quant on veut le peindre en le suivant, la boîte à pouce à la main. Malgré l'inconvénient de cette manière de travailler, c'est la plus profitable et celle que l'on devra employer, lorsque l'on aura dessiné beaucoup de croquis.

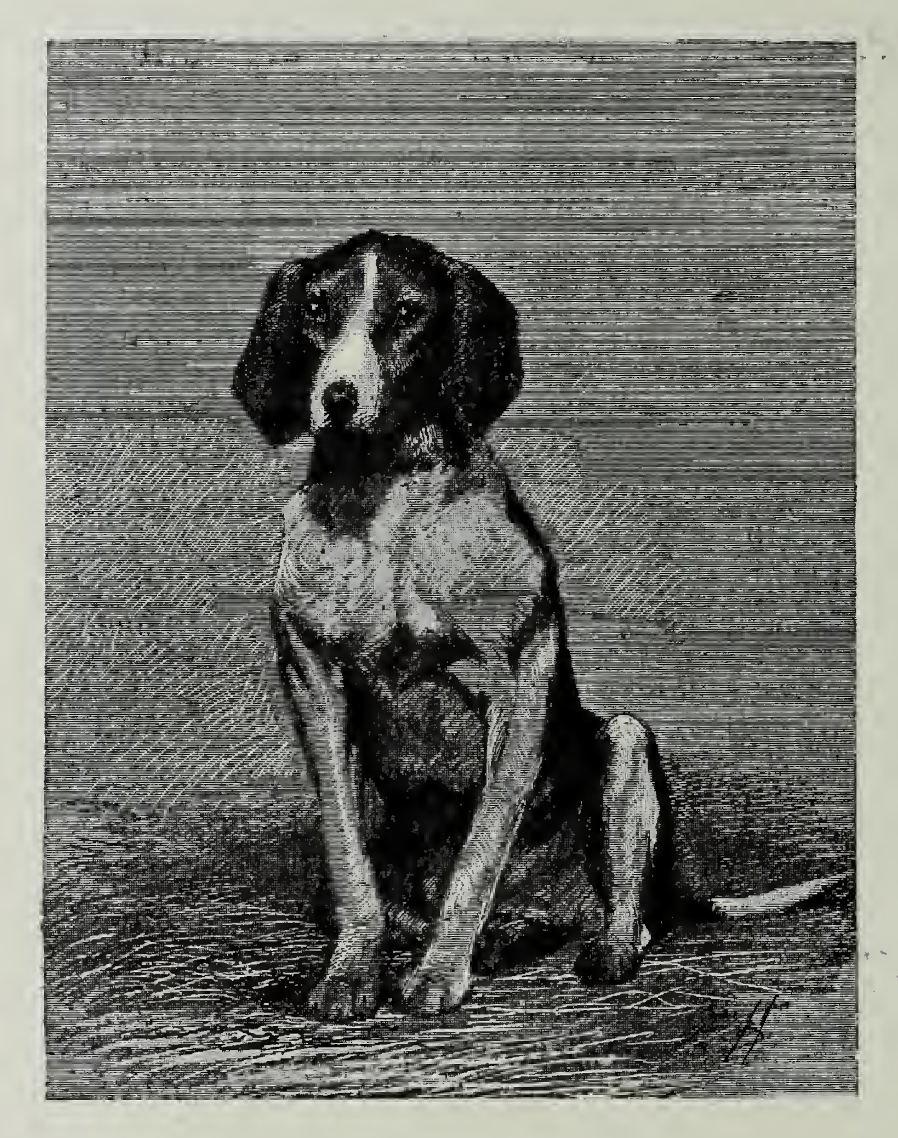
Notre hors-texte page 51, montre une tête de porc normand qui a été peinte d'après nature aussitôt après que l'animal fut tué. Les occasions de peindre des études semblables se rencontrent souvent quand on habite la campagne et le peintre soucieux de se documenter ne devra jamais la laisser fuir sans faire des pochades et des croquis.

Les chiens de chasse. — De tous temps, depuis qu'Alexandre-François Desportes et Jean-Baptiste Oudry ont peint les chiens avec tant de maîtrise, il s'est trouvé des artistes pour représenter ces intéressants animaux. Quelques-uns y ont trouvé tant de plaisir et de succès qu'ils en sont peu à peu arrivés à se spécialiser à tel point, qu'ils n'ont plus étudié qu'une ou deux races. C'est ce qui est arrivé entre autres à Olivier de Penne qui a si bien peint les chiens de chasse, les bassets, les chiens courants et les épagneuls. La liste des artistes vivants serait longue à énumérer, s'il fallait citer tous ceux qui peignent les chiens avec talent et nous montrent chaque année au salon de beaux morceaux de peinture inspirés par ces intéressants quadrupèdes ; nous n'en citerons qu'un seul, c'est Hermann Léon, dont les beaux tableaux sont si intéressants. Les chiens de meute sont en général des bêtes de races pures, dont les propriétaires sont fiers au point de les faire peindre comme des personnes aimées, ce qui n'est pas toujours très facile pour le peintre, à moins qu'il ne soit très savant dans l'art et la science de représenter les chiens. Heureusement qu'il est facile d'acquérir cette science avec des modèles familiers que l'on a constamment sous les yeux, et si le chien de chasse n'est pas aussi intelligent que le caniche, il est généralement assez docile et ne refusera pas de poser si l'on sait l'y encourager.

Les premières études qu'il est nécessaire de dessiner et de peindre sont les chiens assis ; cela est tout indiqué pour faciliter le travail.

C'est aussi une pose que les chiens gardent volontiers très longtemps ; cela permet d'effacer et de recommencer tant que l'on n'est pas parvenu à se satisfaire.

C'est encore par des études d'ostéologie que l'on aura vite compris la structure des chiens ; rien ne peut apprendre plus rapidement et d'une manière plus certaine les formes de ces bonnes bêtes, qu'une visite faite de temps à autre au muséum. Le peintre qui voudrait se spécialiser

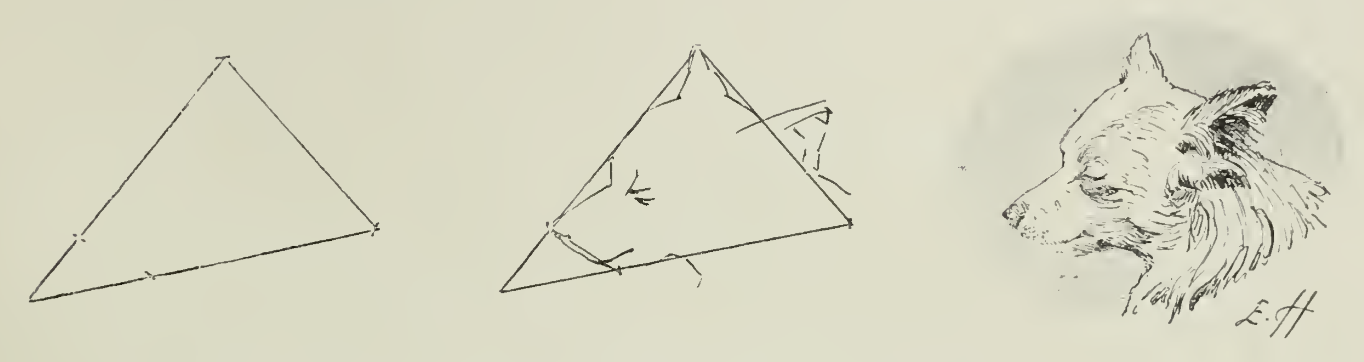


Chien de chasse.

au point de ne peindre que des chiens pourrait se munir d'un squelette articulé qu'il ferait poser dans tous les mouvements ; en travaillant ainsi, il acquerrait une science très grande qui lui permettrait de construire les moindres croquis avec une sûreté et une précision des plus désirables. Ce moyen serait très simple, il ne s'agirait que de se procurer un chien mort qui soit pur de race ; tous les vétérinaires rendraient ce service, et tous les naturalistes employés dans les muséums se chargeraient d'en monter le squelette.

Le dessin page 53 donne des formules pour la construction des têtes de chiens. Nous ne pouvons les dessiner toutes, attendu que les

races sont trop nombreuses et qu'il faudrait donner à cet ouvrage une étendue qui le ferait sortir des limites que nous nous sommes imposées ; il sera d'ailleurs très facile de trouver soi-même d'autres formules ; il ne s'agit pour cela que de faire un bon dessin que l'on calque ensuite et



Formule d une tête de chien loulou (vue de profil).

sur le calque on cherche des combinaisons de lignes qui simplifient les contours en les enveloppant par des traits généraux, comme ceux que nous avons donnés.

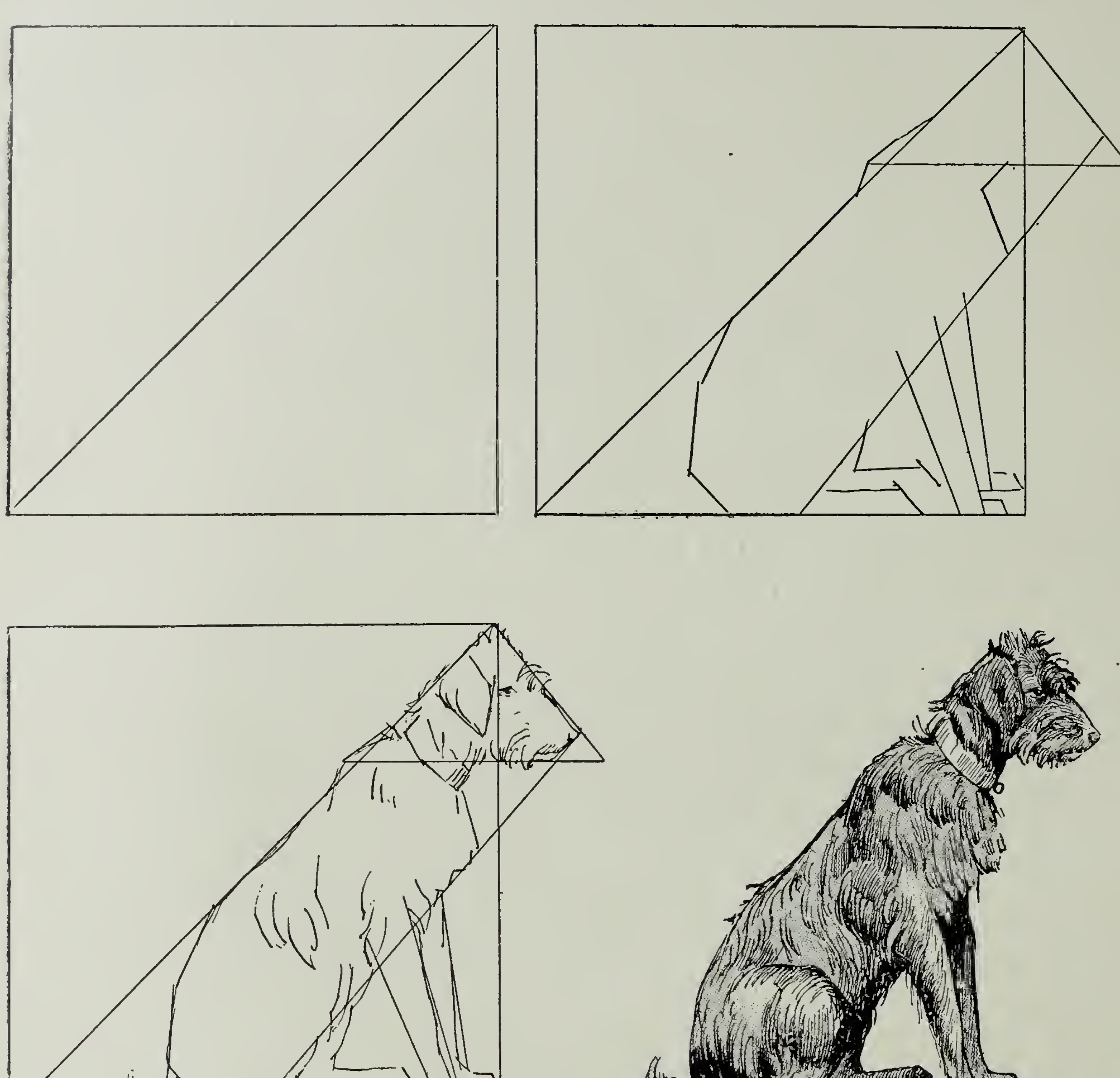
Le chien de berger. — Cet intelligent animal est, parmi la race canine, un des plus sympathiques pour sa fidélité dévouée et sa beauté ; il y en a qui comprennent les bergers avec lesquels ils sont en rapports constants, au point que ceux-ci oubliant à qui ils parlent, leur tiennent le langage qu'ils emploient pour parler aux hommes. Rien n'est intéressant comme de suivre le regard de l'animal dont les inflexions de la tête montrent les efforts d'intelligence qu'il déploie pour comprendre et il est surprenant de constater qu'il a presque toujours compris, c'est ce qu'il prouve ensuite en allant exécuter les ordres qu'il a reçus, sans rien oublier.

Notre planche en couleurs page 57 montre un chien de berger attentif, surveillant un troupeau. C'est un mouvement qu'ils affectionnent au repos, à moins que trop las, ils ne s'étendent le ventre dans l'herbe, ce qui se produit généralement lorsqu'ils reviennent d'exécuter un ordre. Quand on a un peu l'habitude de dessiner ces intelligents amis de l'homme, on voit très rapidement les lignes générales qui composent leurs mouvements.

La formule très simple que nous donnons page 54 fera mieux comprendre ce qu'il faut voir dans la masse générale, que ne le ferait une longue description.

Lorsque l'on a fait un dessin qui semble juste de proportions et que l'on veut ensuite en faire une étude peinte, voici ce qu'il faut faire : la toile ou le panneau auront été choisis très petits, si l'animal n'est pas amené spécialement par son propriétaire pour servir de modèle au peintre, en un mot, si c'est le hasard qui, ayant fait rencontrer le chien, a décidé l'artiste à le peindre. Ceci a une grande importance parce que le chien qui est avec le berger pour surveiller un troupeau peut, à toute minute,

partir à son travail, s'absenter pendant longtemps et même ne plus revenir. Il faut donc s'attendre à tout quand on travaille ainsi ; le hasard des rencontres qui offre beaucoup d'imprévu, cause aussi bien des surprises qui ne sont pas toujours agréables. Étant donné le peu de sécurité avec laquelle on travaille dans de semblables conditions, il est urgent de



Formule d'un chien de berger assis.

peindre vite ; c'est pour y parvenir que nous conseillons comme étant le plus expéditif, l'emploi d'un tout petit panneau.

Il faut toujours penser que lorsqu'on tient la palette c'est pour peindre. Pour le cas présent, il s'agit de faire un croquis de couleur, il ne faudra donc pas vouloir tout chercher à la fois ; il est préférable de négliger un peu le dessin et de porter toute son attention sur la justesse des colorations et des valeurs. C'est pour cela que des bonnes lignes d'ensemble sont suffisantes.

La formule page 54 montre comment on doit procéder.

Le dessin établi, on commence par peindre la tête en indiquant les parties les plus foncées qui dessinent l'œil et l'oreille et l'on peint ensuite d'un seul ton, toute la partie brune de la tête depuis le nez et le bas de la tête jusqu'au sommet. On prend alors un pinceau de martre et au moyen d'un ton d'ombre, on dessine toutes les masses du poil, qui se divisent par mèches, puis on fait le ton gris roux le plus clair et en quelques touches, on a modelé cette tête poilue, que l'on termine en y plaçant les tons gris presque blancs qui ornent la mâchoire inférieure. On modèle ensuite le nez en le peignant d'un ton gris bleu et en y ajoutant les tons noirs qui dessinent les fosses nasales ; en plaçant le ton gris le plus clair, on termine le modelé du nez. Comme ces détails sont très petits, le pinceau de martre rond et demi-long sera préférable à tout autre. L'œil qui est le morceau capital dans une telle étude, devra surtout être peint avec beaucoup d'attention, mais comme la crainte de ne pouvoir tout peindre avant que l'animal ne soit parti, oblige à se contenter de noter les tons sans exécuter, on ne peut procéder tranquillement. Cependant, quelle que soit la rapidité obligée, il faut avant tout que la valeur soit juste, et, comme il est aussi facile de peindre en glacis qu'en demi-pâte, nous recommandons de ne pas mettre d'épaisseur de couleur quand on peint un œil. La prunelle se peint d'abord, puis on place les tons du blanc de l'œil, on ajoute le point rouge sanguinolant et l'on termine par le brillant qui peut être mis en pâte. Ce qu'il importe surtout, c'est que le blanc de l'œil soit bien en valeur ; s'il était trop clair ce serait affreux à voir. Il faut toujours comparer une valeur à une autre, c'est le moyen de les mettre bien en rapport entre elles ; en agissant ainsi, on s'apercevra que l'œil n'est presque pas plus clair que les poils du bas de la tête ; ce qui l'éclaire surtout, c'est qu'il est entouré de tons foncés.

L'oreille et le cou, dont les ombres ont été peintes, se trouveront fort avancés quand la demi-teinte sera ajoutée ; ils se termineront en plaçant les poils gris clair qui seront peints avec une brosse en soie un peu longue et un peu dure pour que la peinture soit rayée et q cette facture aide au modelé ; il est entendu que l'on peindra toujou dans le sens des poils.

Quand la tête sera terminée ce qui doit être fait en beaucoup moins de temps qu'il n'en faut pour en décrire les moyens, on peindra le cou et l'épaule en laissant provisoirement la place du collier. Le principe est toujours le même ; on place les ombres, la demi-teinte et l'on termine par les poils les plus clairs. Tout cela doit être rapidement noté en ne s'arrêtant qu'aux accents les plus typiques, se réservant d'ajouter des détails d'exécution quand toute l'étude sera mise à l'effet. Les pattes seront peintes de la façon qui vient d'être prescrite, en terminant par le ton le plus clair et l'ensemble sera obtenu.

Nous n'avons pas parlé du fond qui est cependant d'une très grande importance parce que dans ces croquis rapides, c'est d'abord l'animal qu'il faut peindre et l'on peut se contenter de placer quelques touches autour pour noter rapidement la valeur du fond. C'est, on le voit, une espèce de sténographie de la couleur qu'il faut mettre en pratique pour obtenir l'effet ; mais si le modèle tient toujours la pose quand on a peint de cette façon, on peut alors achever le fond autour et remettre, en les dessinant attentivement les parties du poil qui se silhouettent si pittoresquement. Tant que le chien sera dans la pose on pourra travailler à perfectionner différents morceaux et tout retravailler si on en a le loisir.

Le collier que nous avons laissé en route terminera cette pochade, il sera peint d'une seule valeur, à laquelle on ajoutera une ombre et un clair et s'il en est besoin on pourra, à l'aide d'un pinceau à filets, placer en dessous une petite ligne d'ombre qui le détachera.

Pour peindre et étudier très sérieusement un chien de berger, il faudra le faire poser, cela est très facile à la campagne où il y a beaucoup de ces animaux; moyennant une petite rétribution que l'on aura soin d'annoncer, tous les propriétaires de chiens consentiront au désir du peintre. Le choix devra se porter de préférence sur celui qui vit le plus familièrement avec son maître, parce qu'il sera le plus docile; pour les premières études principalement, il sera nécessaire de se procurer un modèle patient, c'est une qualité préférable à la beauté, quand le peintre n'est pas très habitué à ce genre d'études.

Les natures mortes sont indispensables, à peindre, quel que soit le genre que l'on veuille adopter. Par nature morte il faut entendre tout ce qui ne remue pas et laisse au peintre le temps nécessaire pour bien exécuter. On voit par là que le champ est vaste et permet de ne pas s'en tenir à des pots et des meubles, que dans l'impatience des jeunes années, on considère comme du temps perdu, ce qui est une grande erreur. Pour bien montrer que de tout temps cet avis a été partagé par les maîtres, nous allons citer une anecdote racontée par Charles Blanc, dans l'*Histoire des peintres*, à propos de l'éducation du peintre Oudry par son maître Nicolas de Largillière. « Un matin le maître lui dit qu'il fallait peindre des fleurs, et comme Oudry était allé chercher des bouquets de fleurs variées, Largillière renvoya l'élève au jardin pour y choisir des fleurs toutes blanches. Il les posa lui-même sur un fond clair qui, du côté de l'ombre, les détachait vigoureusement, et du côté du jour, les faisait encore distinguer par des demi-teintes assez légères. Le maître ayant ensuite comparé le blanc de la palette avec le clair des fleurs, qui était moins éclatant, fit voir dans cette touffe de fleurs blanches, que les clairs qui devaient être touchés d'un blanc pur étaient en fort petite quantité, eu égard à la somme des demi-teintes, c'était là précisément ce qui for-



mait la rondeur du bouquet, et le savant peintre en tirait cette conclusion que, pour donner du relief au modèle, pour le faire tourner, il fallait de larges demi-teintes, beaucoup d'économie dans les lumières, quelques touches de brun très fortes au centre de l'ombre et aux endroits qui ne sont pas égayés par des reflets.

« Le digne Largillière découvrait ainsi peu à peu à son élève les secrets de l'art. Le coloris surtout était l'objet de ses entretiens, et c'était par des exemples saisissants qu'il enseignait, tantôt à trouver le ton local, tantôt à le modifier, suivant la valeur relative que lui assignaient les couleurs environnantes. Voyez ce vase d'argent, disait-il un jour. — Il est certain que sa masse est blanche, mais comment détermineriez-vous



Chien de berger couché.

le vrai ton qui lui est propre ? — C'est en le comparant, non pas aux contraires mais aux semblables, puisqu'il s'agit d'une nuance. Si de ce vase d'argent, vous approchez du linge, du papier, du satin, de la porcelaine, vous vous apercevrez sans peine que le blanc du vase ne ressemble ni au blanc de la porcelaine, ni au satin, ni au papier, ni au linge, et en voyant bien le ton qu'il n'a pas, vous connaîtrez sûrement le ton qu'il a. — Une autre fois, parlant de ces repoussoirs exagérés que rien n'autorise surtout lorsque la scène se passe en pleine campagne, là où les masses ombrées ne sont produites que par le mouvement des nuages, il se moquait plaisamment de ce noir outré dans lequel se confondent les draperies, les chairs, les terrasses, tandis que les figures du second plan, tout à coup éclairées, ressemblaient à une troupe d'Européens, à côté d'une troupe de Maures. »

On voit combien Largillière attachait d'importance aux colorations et aux valeurs. Il n'était pas de mode alors de désigner le degré de force des colorations soit dans les clairs, soit dans les ombres. On ne connais-

sait pas ce mot valeur, qui tient tant de place dans la peinture moderne, ce qui n'empêchait pas de les observer avec soin.

Parmi les études des natures mortes, il en est qui donnent de la facilité aux peintres qui se destinent à devenir animaliers ; c'est l'étude du gibier en général. Des études très utiles peuvent aussi être faites avec des peaux de bêtes, dont on a l'habitude de se servir comme descente de lit, ou comme tapis de pieds, dans les salons. Tout est utile à peindre, depuis la peau du lion et du tigre qui font de si magnifiques tapis, jusqu'au renard, au mouton et à la chèvre qui deviennent des exercices d'assouplissement à leur manière et procurent au débutant d'excellents modèles pour apprendre à peindre le poil.

Le chien couché que nous montrons page 57, possède un pelage soyeux et brillant qui lui donne un grand intérêt pour le peintre. L'exécution est rendue intéressante par le pittoresque des mèches du poil et l'on comprend facilement que pour peindre avec succès et rapidité de tels détails, un entraînement préalable avec des peaux d'animaux soit nécessaire.

Nous ne saurions trop redire aussi, combien les études de paysages sont nécessaires au peintre animalier, parce que, pouvant peindre des tableaux de paysage, il ouvrira à son imagination des horizons infinis et que sans cette facilité il se verrait réduit à ne mettre derrière ses sujets que des fonds sans intérêt, limités à des accessoires dont les redites le fatigueraient autant lui-même que ceux auxquels il voudrait plaire.

Les croquis sont les gammes du peintre animalier ; il doit en dessiner continuellement pour parvenir à saisir rapidement un mouvement ou une expression. Tout est bon, tout est beau à dessiner dès que l'on travaille d'après nature, et l'habileté que l'on acquiert à saisir en quelques traits une attitude, une allure ou un mouvement fugitif, devient très grande en peu de temps ; c'est ce qui donne le goût de continuer. Ce goût devient bientôt de la passion, lorsque l'on a réussi quelques bons dessins. C'est ainsi que l'on comprend tout l'intérêt des mouvements qui ne posent pas, ils deviennent si captivants que les autres semblent vulgaires et dénués d'intérêt. Quand il en est là, le peintre n'est pas loin d'être un artiste puisque pour mériter ce titre, il faut éprouver l'horreur de tout ce qui est banal ou a été dit auparavant. L'art ne réside que dans l'originalité et dans les visions personnelles.

Pour finir ce chapitre, nous allons donner ici une lettre fort intéressante que Hermann Léon, le peintre animalier si connu, a bien voulu nous écrire. Ses conseils savants seront appréciés de nos lecteurs comme un bienfait et nous sommes assuré qu'ils lui seront reconnaissants autant que nous des renseignements qu'elle contient et des procédés qu'elle dévoile :

« Dans l'étude des animaux, genre que j'ai choisi (les chiens principa-

lement) et sur lequel vous voulez bien me consulter, il faut, comme en tout autre genre, avant tout et surtout, dessiner d'abord des morceaux que l'on rassemble plus tard — peindre toujours dans le sens du poil, cela aide beaucoup au modelé — vivre avec les animaux, les aimer pour les comprendre et les étudier, les regarder beaucoup pour arriver à les connaître un peu. Il faut s'habituer à voir vite et à se souvenir, car le chien qu'on le caresse ou qu'on le gronde, pose mal, voire même pas du tout, et il est impossible d'en obtenir le mouvement et la vie dont on a besoin.

« Je me sers presque toujours, surtout pour les mouvements difficiles, de petites maquettes, d'après nature, en cire, ou en terre, selon les besoins que j'en ai et qui me rendent de réels services. C'est un moyen que je recommande. Et puis, ce qu'il faut avant tout et toujours, c'est... se donner beaucoup de mal !

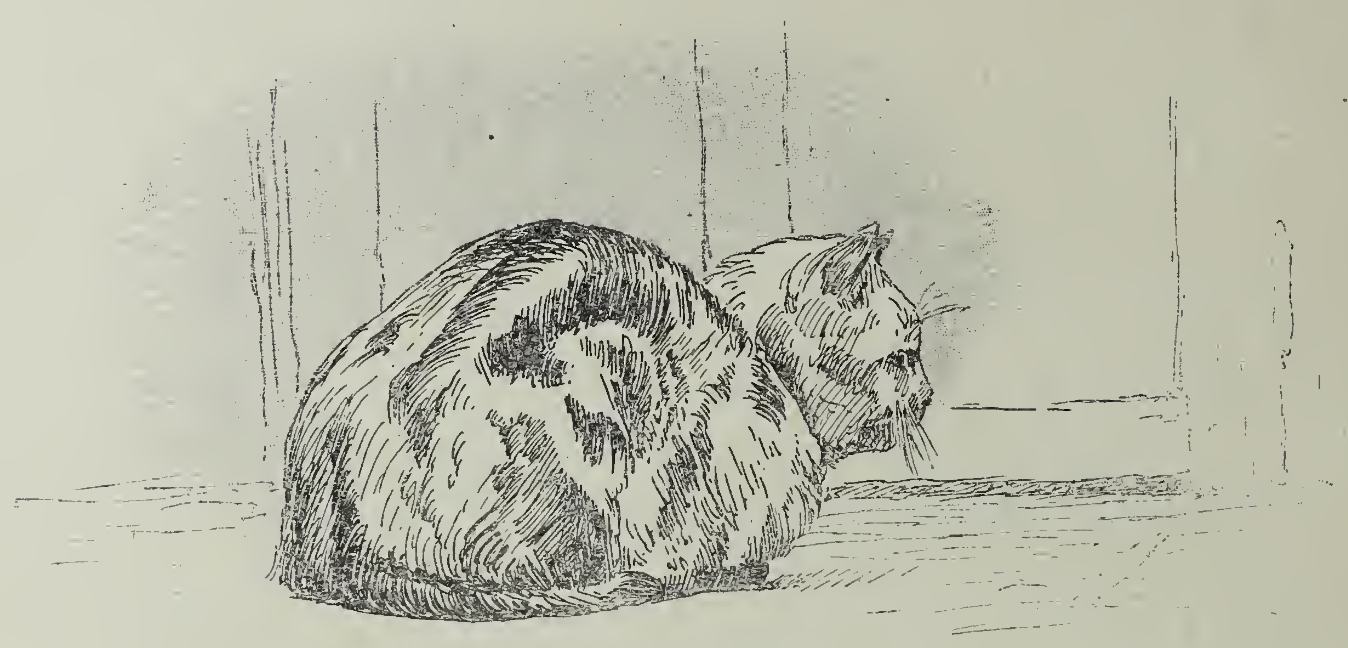
« Hermann Léon. »

On voit, par la fin de cette lettre, que tous les artistes sont unanimes à vanter l'utilité d'une grande somme de travail, pour avoir raison de toutes les difficultés. C'est ce qui justifie une fois de plus ce que disait le *divin* Corot : « Un tiers pour l'aptitude et deux tiers pour le travail, sont des proportions suffisantes pour faire un peintre. »

Les chats. — Le chat si vanté par les poètes Baudelaire et Rollinat est, comme l'a si bien défini ce dernier un : « Singe et tigre en miniature. » Il est calin à ses heures quoiqu'on le devine un peu sauvage, cruel même et toujours prêt à l'attaque et à la défense ; mais il est si beau d'allure ! si gracieux en tous ses mouvements, que ce tyran domestique est le plus cajolé de toute la maison. Cependant, on le caresse et il mord, on joue avec lui et il griffe horriblement, on l'appelle et il s'en va ; il est d'une indépendance absolue ; malgré cela on l'adore, se tenant pour très flatté qu'il veuille bien de temps à autre, selon le vent de son caprice, témoigner son affection par un coup de tête amical, quand nous l'embrassons. De tous temps, le chat a tenté le pinceau des artistes. C'est qu'en effet, il est d'une grâce de forme et d'une beauté de fourrure vraiment faite pour exciter les peintres ; certains même y ont trouvé tant de sources de succès qu'ils se sont consacrés à l'étude exclusive de ces charmants animaux. On sait combien E. Lambert a su rendre la grâce féline des chattes et quels ravissants tableaux il a peint avec les tout petits chats si drôles dans leurs jeux. Comment cet artiste a-t-il pu faire poser ses modèles ? Voilà ce qu'il serait utile de savoir, mais s'il a vraiment trouvé un moyen le dirait-il ? et comment le lui demander ?

Nous ne saurions rien dire qui ne soit connu déjà. A part les moyens

ordinaires : études d'ostéologie et croquis pris sur le modèle empaillé, nous ne pouvons rien ajouter. On a bien de temps à autre, l'occasion de faire une étude assez longue, quand on a un chat chez soi, mais il faut



Le chat à l'affût.

attendre son caprice et encore n'est-ce que pendant son sommeil qu'on peut le dessiner sérieusement.

Il faut donc compter sur les croquis comme principal genre d'études utiles ; quant à l'étude peinte, elle ne peut se borner qu'à des pochades rapides avec l'animal vivant, c'est au moyen de tous ces souvenirs qu'on s'efforcera de reconstituer quelque chose.

Les chamois. — Les biches, les daims, les cerfs, les chamois, tous sont des modèles intéressants à étudier et peuvent devenir indispensables dans certains paysages, mais la difficulté de les peindre rebute souvent les artistes. Il n'est pas non plus, à la portée de tous de pouvoir faire ces études; il faut habiter Paris ou une assez grande ville pour avoir la chance de trouver un jardin zoologique ou soient collectionnés tous ces genres d'animaux vivants ou morts. Les chamois, dont nous voulons dire quelqués mots ici, ne sont pas des animaux familiers, loin de là ; ils sont même excessivement farouches, et ce n'est que par surprise qu'on peut les rencontrer à l'état sauvage, cela ne permet pas d'en faire des croquis, attendu qu'ils disparaissent avec la rapidité de l'éclair, aussitôt qu'ils aperçoivent un homme dans la montagne.

Le dessin que nous donnons a été fait au muséum de Grenoble qui possède deux chamois vivants. On les a parqués dans un jardin spécial qui n'est autre chose qu'une très vaste cage entourée d'un grillage très haut pour qu'ils ne passent pas par-dessus, et malgré de grandes précautions prises, il s'en est échappé un autrefois. On sait d'ailleurs



LE CHAMOIS

que ces animaux font des bonds prodigieux et sont d'une adresse extraordinaire qui leur permet les acrobaties les plus périlleuses sans qu'ils manquent jamais leur but, sautant d'un rocher pour retomber les quatre pieds réunis sur un point d'appui d'une étroitesse vertigineuse, au bord de précipices de 1 500 à 2 000 mètres où ils s'abîmeraient s'ils manquaient leur coup.

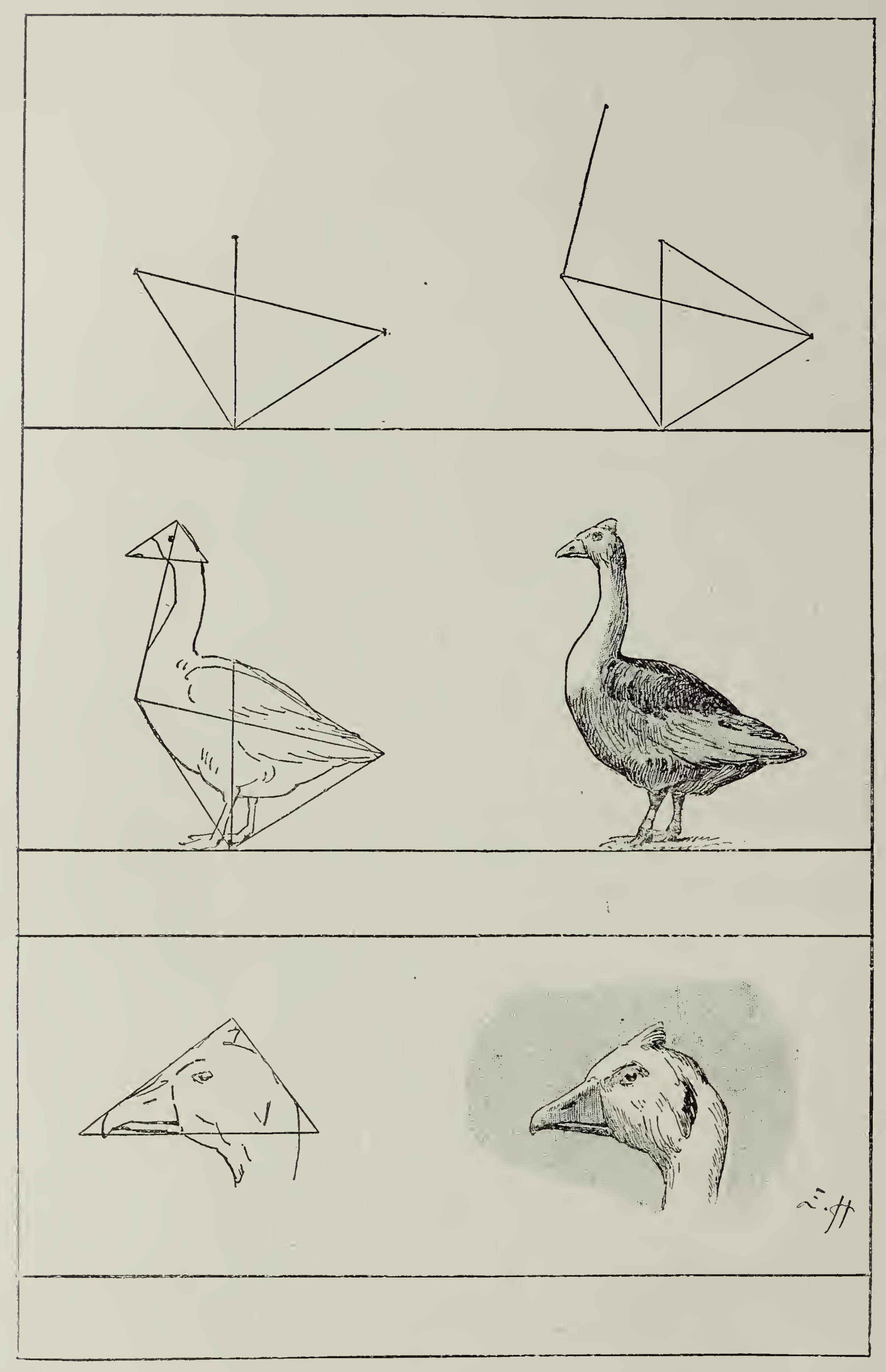
Le chamois est un animal que l'on peint très peu en raison de l'altitude où il vit ; il n'y a guère que les peintres de montagne qui aient l'occasion d'en placer dans leurs tableaux, parce que cet animal peut servir à donner l'échelle des sommets représentés par l'artiste. Pour l'étudier et connaître ses mœurs, il n'y a qu'à lire ce qui a été écrit par les naturalistes ; on le dessinera dans les muséums où l'on trouve tout ce qu'un peintre peut désirer.

Les oies. — La ferme n'a pas de meilleurs gardiens que les oies, et pour la vigilance, elles surpassent les chiens, malgré la finesse d'ouïe et d'odorat dont ces derniers sont doués. Les oies possèdent une vue perçante et leur œil est construit de façon à ce qu'elles puissent voir ce qui se passe dans tous les sens, et jusque derrière elles, c'est pour cela que rien ne leur échappe ; si un inconnu pénètre dans les clôtures, elles poussent des cris perçants qui préviennent toute la ferme, annonçant qu'il se passe quelque chose d'anormal.

L'étude de ces beaux volatiles est fort intéressante pour le peintre et fournit aux observateurs quantité de remarques curieuses.

Lorsqu'on veut dessiner et peindre des études sérieuses, c'est-à-dire travailler le plus et le mieux possible avec ces jolies bêtes, il est nécessaire d'aller au muséum consulter les squelettes de ces oiseaux ; si l'on peut se procurer celui d'une oie ce sera meilleur encore. Bien que sous l'épais duvet de plume les angles disparaissent, les saillies principales tout en étant arrondies restent visibles ; c'est en connaissant bien la forme du squelette que l'on saura comprendre et mettre à leur juste place ces saillies indicatrices. Dans la perspective de certains mouvements, la connaissance approfondie des os et de leurs fonctions, sera d'un très grand secours pour dessiner juste et vite.

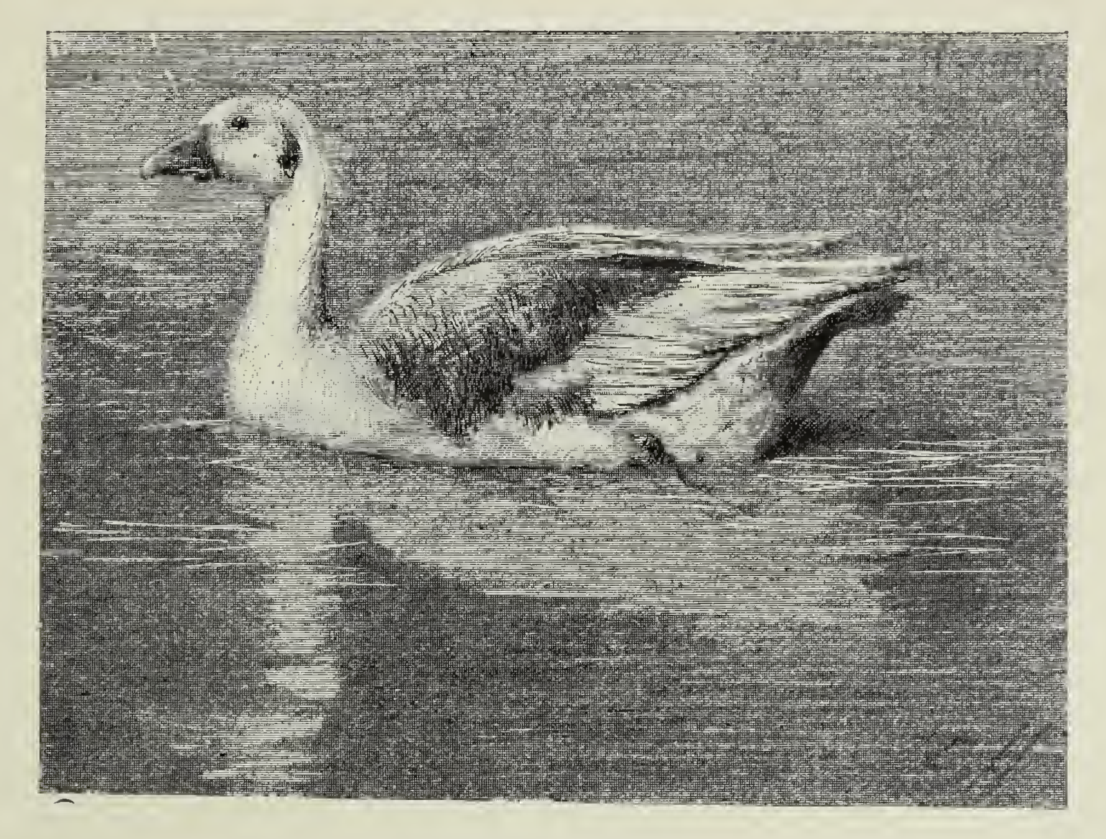
Pour apprendre à dessiner et à peindre l'oie, le moyen le meilleur est d'en acheter une que l'on soigne et nourrit soi-même. Au bout de quelques jours, elle se familiarisera avec tout ce qui l'entoure et comprenant qu'on ne lui veut aucun mal, elle deviendra moins farouche. Quand on habite la campagne, ou que l'on possède la place nécessaire pour aménager un poulailler, il est préférable d'élever soi-même quelques oies dont la familiarité est nécessaire pour faciliter les études. Quelles que soient les conditions dans lesquelles le peintre se trouve placé, quant aux relations qu'il aura avec ses modèles, le moyen le plus



Formules de l'oie; l'ensemble et la tête.

pratique pour travailler utilement, consiste à attacher une oie par une patte, en fixant un piquet dans la terre et en lui laissant un mètre de

corde pour qu'elle puisse se mouvoir ; on a soin de lui donner à manger et à boire et dans ces conditions, l'oiseau fournira des séances de plusieurs heures, pendant lesquelles on aura tout le loisir de peindre. Il est nécessaire de placer le modèle dans un endroit écarté de la ferme, où rien ne puisse venir le troubler. Ceci a une grande importance, car au moindre bruit, ou à la présence inopinée d'un visiteur, d'un chien, ou même d'autres oies inquiètes de leur parente, le modèle ferait des efforts



L'oie sur l'eau.

pour se délivrer et gênerait le travail du peintre ; il faut donc tout prévoir.

Lorsque toutes ces précautions seront prises, on s'installera pour le travail, en se contentant de dessiner des croquis pendant quelques jours.

La formule que nous donnons page 62, montre la simplicité des lignes générales avec lesquelles on peut donner l'aspect de l'oie, en les apprenant elles facilitent les premières études d'après nature.

La manière la plus profitable pour le travail consiste, comme nous l'avons dit plusieurs fois, à prendre une toile de 10 et à dessiner quantité de mouvements que l'on quitte ou que l'on reprend selon que le modèle change de pose. Il est nécessaire d'attacher l'oie, un quart d'heure avant de travailler, parce qu'elle fera beaucoup d'efforts pour se dégager aussitôt qu'elle se sentira retenue, mais, comme ces efforts la fatigueront, elle se couchera ensuite et restera très longtemps tranquille. C'est ce qui permettra au peintre de travailler utilement.

Ces études se conduisent comme lorsqu'on fait une page d'écriture ; on commence par le haut, à gauche, et l'on dessine sur plusieurs rangs les différents mouvements qui se présentent jusqu'à ce que la toile soit couverte d'études.

Le dessin page 63 représente une étude comme celle que nous recommandons. Nous avons dit souvent aussi que pour faciliter la rapidité du travail, il était préférable de préparer la toile d'un ton un peu foncé. Ce moyen permet de ne pas peindre le fond, puisque les tons blancs, même très colorés, marqueront en clair sur la toile. Voici comment on procède pour peindre les études d'oies :

On esquisse avec de la craie ; quand les principales lignes sont en place, on redessine avec le pinceau à filets, en se servant uniquement pour liquide, de l'essence contenue dans le pincelier. Il est préférable de dessiner avec un ton se rapprochant de celui que l'on devra peindre ensuite.

Exemple : Si les plumes du modèle sont tachées de tons gris violet, ainsi que cela se voit souvent, ces parties seront dessinées avec un ton violet se rapprochant autant que possible du ton véritable, de façon que si dans certaines places, le dessin restait apparent, il ne soit pas désagréable à voir. Pour les parties qui sont blanches, on dessinera avec le ton d'ombre de ces blancs qui est généralement gris-bleu, ainsi qu'on le constatera sur le modèle.

La palette que nous avons recommandée au sujet des natures mortes et des fleurs sera ici très utile pour faciliter la rapidité du travail ; au besoin même, avant de commencer à peindre on pourra préparer quelques tons, tels que ceux qui seront observés dans les lumières et dans les ombres. Ces teintes préparées seront très utiles, parce qu'avec une petite modification, en ajoutant telle ou telle couleur, le ton cherché est vite obtenu. Nous avons remarqué aussi que les études peintes par ce procédé gagnaient beaucoup en fraîcheur de tons et étaient plus grassement peintes. On commencera par peindre le fond si la toile est blanche ; au contraire, si elle est préparée, comme il a été dit, on ne s'occupera pas du fond et l'on peindra tout de suite l'oiseau, en acceptant le ton de la préparation comme la valeur juste du fond. C'est par les tons de l'ombre que l'on commencera à placer les colorations et l'on pourra choisir pour commencer à peindre, la partie qui offrira le plus d'intérêt, celle que l'on désire le plus étudier, car s'il arrivait une interruption obligée, le principal serait obtenu. En principe, il faut toujours penser que l'on n'aura pas le temps de terminer l'étude, fût-elle même très petite ; c'est pourquoi il est nécessaire de commencer par le morceau que l'on juge le plus utile à étudier, mais avec un peu d'habitude, on a vite appris à peindre des oies, si l'on veut se contenter de petites études. Nous supposerons que c'est par la tête que l'on a commencé en plaçant les ombres



ÉTUDES D'OIES

des plumes blanches et en y ajoutant les demi-teintes sans trop mettre de couleur, c'est alors qu'il faudra placer les lumières en peignant plus fortement et en y remettant ensuite des parties très empâtées, dans les endroits où le blanc semblera plus éclatant.

Le blanc est toujours très coloré, il ne devra jamais être employé pur, car il serait froid, ce qui est contraire à tous les blancs éclairés par le soleil qui sont toujours roses ou jaunes, avec d'autres colorations complémentaires vertes et violettes. Nous répéterons aussi qu'en principe, rien n'est blanc, tout à une couleur plus ou moins claire. Il en est de même pour les parties les plus foncées, même, celles que l'on observerait dans les ombres d'un drap noir, rien n'est noir, tout a uné coloration ; le noir n'existe pas.



Squelette de cygne.

Quand on veut peindre des oies de grandeur naturelle, ou bien demi-grandeur, il est nécessaire de s'entraîner d'abord à ces études par des séries de dessins et de pochades en petit, comme celles que nous venons de décrire. Il faut aussi dessiner des morceaux séparés avec une tête morte et des pattes ; ces dernières devront être l'objet de beaucoup d'attention et de mesures prises au compas, pour comparer le rapport d'une longueur de phalange à une autre ; de l'ensemble des phalanges comparé aux autres parties d'une patte, etc... Pour bien apprendre à exécuter la plume il faudra se procurer un bel oiseau naturalisé avec goût et le faire poser en plein air ; on aura ainsi toute latitude pour l'étudier. Le meilleur moyen d'avoir un modèle bien naturalisé consiste à dessiner soi-même le mouvement que l'on désire ; on achète une oie vivante et on la fait naturaliser par une personne employée à cet effet dans un muséum. De cette manière, on obtient un excellent travail qui

sert en beaucoup de circonstances pour ajouter ce qui manque dans les documents étudiés avec les animaux vivants.

Quand on voudra peindre des oies aux champs et leur donner une assez grande proportion pour qu'elles deviennent le sujet du tableau, il faudra faire des pochades d'ensemble pour noter la valeur et la couleur des oiseaux par rapport au terrain, aux arbres et au ciel. Les rapports des valeurs entre le ciel et les blancs des plumes doivent être étudiés très attentivement; de ces deux rapports naîtra une harmonie qui, dans tous les effets obligera à une justesse de valeurs sans reproches, autrement le tableau ne serait pas supportable, malgré toute l'habileté de l'exécution. Il faudra donc faire poser toute une bande d'oies à la place que l'on aura choisie comme étant nécessaire au tableau projeté, choisir l'heure et l'effet qui conviennent et noter les tons de l'ensemble sur un petit panneau. Cette pochade étant satisfaisante, on pourra alors faire des études spéciales et séparées avec une ou plusieurs oies, ainsi que cela a été dit plus haut; puis l'étude du paysage sera faite au point de vue de l'exécution ; enfin un dessin très correct du paysage sera fait ensuite par l'un des procédés que nous avons donnés dans les autres parties et c'est avec tous ces matériaux que l'on composera et que l'on exécutera le tableau.

Nous avons dit aussi comment on procédait pour composer un tableau, mais pour ne pas obliger à des recherches dans les autres parties, nous redirons brièvement ici, ce qu'il faut faire, en renvoyant le lecteur aux tables des autres parties dans lesquelles il trouvera aux chapitres spéciaux, ce que nous omettons ici.

Il faut d'abord faire une esquisse dans le format réduit proportionnellement à la mesure de l'exécution projetée ; quand l'esquisse semble satisfaisante on la met au carreau et on la grandit. Ensuite on établit le paysage d'après l'étude qui a été faite sur nature. On dessine les oies d'après les croquis et l'on ébauche le tableau avec la pochade. Quand on a laissé sécher quelques jours, on reprend le tableau pour le terminer. On passe préalablement une légère couche de vernis Vibert sur le tout afin de faire revenir les parties embues et l'on peint les oies qui doivent être très bien exécutées puisqu'elles font le sujet du tableau et que le reste n'est que l'accessoire. Quand on peint les oies, il est nécessaire d'avoir toujours près de soi la pochade d'ensemble, afin de ne pas se laisser entraîner à des détails qui finiraient par altérer le ton général. Lorsqu'elles semblent terminées, on exécute le paysage d'après l'étude faite pour l'exécution en consultant en même temps la pochade de l'effet général. Enfin quand tout semble fini, on retourne la toile pour ne plus la voir pendant quelques jours et l'on fait d'autres études pour n'y plus penser.

Plus tard, en regardant le tableau avec l'oubli de ce qu'on a fait

précédemment, on le juge mieux, et il est rare que l'on n'ait pas péché par l'excès des détails ; c'est là que gît la véritable difficulté pour un artiste. C'est aussi ce que l'on doit entendre par les mots : *finir un tableau*. Finir ne veut pas dire, ajouter des détails, cela signifie régler, harmoniser, simplifier, enlever ces détails que dans le désir de parfaire, on a placé partout. C'est alors que la pochade seule est nécessaire à consulter, puisqu'il s'agit de ramener tout le tableau à cette unité d'ensemble qu'il est si facile de mettre quand on peint une pochade et qu'il faut tant d'années de travail pour savoir obtenir dans un tableau. Le tableau doit avoir toutes les qualités réunies de l'étude peinte et du dessin, avec des oies bien exécutées, mais le tout doit se faire oublier pour avoir l'air d'une grande pochade dans son aspect, où les connaisseurs et les critiques ne trouveront cependant rien à reprendre. Voilà ce que doit être un tableau et ce qui s'appelle finir.

Les poules. — Beaucoup d'artistes ont peint spécialement les poules. Quelques-uns y ont réussi supérieurement et parmi les modernes on peut mettre en tête des plus grands noms, Charles Jacque, déjà cité pour ses tableaux de moutons. La cour de ferme a été pour Jacque, une source inépuisable de sujets charmants, il a su peindre *le morceau* mieux que personne et saisir l'anecdote qu'il a racontée avec un égal succès, par la brosse du peintre et par la pointe de l'aquafortiste.

Rien n'est plus amusant à observer que les poules dans une cour de ferme ; elles sont aussi variées de forme qu'elles sont différentes de couleurs et d'allures. Dans une seule espèce et une seule couleur, il y a une variété d'individus très différents les uns des autres ; le poulet ne ressemble pas au poussin, la jeune poule ne ressemble pas non plus à la vieille, et quant aux mâles si orgueilleux et si batailleurs, on sait qu'ils sont aussi différents aux divers âges, que leurs gracieuses femelles, les coquettes poulettes. Tout cela n'est que pour une espèce, mais dans une ferme, il y a toutes sortes de races plus ou moins belles, plus ou moins rares selon que le fermier s'intéresse aux gallinacés. Malgré ce goût plus ou moins développé chez le propriétaire de la ferme, il y a toujours quelques beaux coqs au plumage étincelant et quelques poules de race que de trop fréquents croisements n'ont pas encore abâtardies.

L'ensemble de la basse-cour au moment de la distribution des graines est un coup d'œil ravissant de mouvement et de couleur, charmant à considérer pour le peintre, mais en réalité peu pictural.

La poule est un animal fort gracieux ; le coq est souvent admirable et peut parfois rivaliser avec le faisan pour la richesse de son plumage car il est bien supérieur à ce dernier par la beauté de sa forme. Eh bien ! malgré cela, l'ensemble de tous les volatiles ne donne pas le prétexte à un tableau bien captivant. A quoi cela tient-il ? peut-être à la diversité

même de toutes ces colorations, mais certainement à l'ensemble qui enlève l'intérêt du détail, pour tout confondre en une masse, en un fourmillement de colorations qui n'a plus d'intérêt.

La grâce coquette de toute la gent emplumée réside surtout dans le détail de chaque partie de l'individu. C'est pour cette raison que les peintres de poules les représentent toujours par petits groupes de trois ou quatre concentrant tout l'effet sur une seule. Ce qui est amusant à voir et à peindre c'est l'expression de l'œil, de la crête et du bec ; ce sont les jolies plumes du coq, son allure fière de matamore, etc. Dans la poule, c'est une grâce de fillette enjouée, ou bien l'air cossu et en bonne santé de la bourgeoise tranquille, c'est aussi l'aspect de la vieille fille maigre et acariâtre qui cherche querelle à toutes les autres jusqu'à ce que le coq hautain, y mette ordre d'un coup de bec.

Il est difficile en ne peignant que des poules de s'élever dans l'art au-dessus de l'anecdote ; cet oiseau, même étant peint de grandeur naturelle, vit dans un milieu qui ne comporte pas un grand développement comme on peut le faire avec les oies et les dindons, lesquels font partie du paysage. On pourra nous objecter que les poules vont aussi courir les champs, cela est vrai ; mais leur petite proportion les confond dans l'ensemble, et l'indiscipline de leur marche les disperse en des hasards sans intérêt pour le peintre. Il faut donc peindre la poule chez elle, dans le poulailler, dans l'écurie, partout où le petit coin pittoresque permet d'attacher de l'intérêt à l'accessoire, tout en faisant valoir les belles colorations des plumes.

Tout ce qui a été dit au chapitre précédent sur la manière de peindre les oies peut servir de renseignements pour la façon de peindre les poules ; on peut les attacher aussi pour qu'elles restent dans le même cercle en tournant autour du piquet sans obliger le peintre à un déplacement toujours fatigant et nuisible au travail. Nous pourrions peut-être ajouter que pour étudier les têtes, il y a un moyen un peu brutal sans toutefois être cruel. Ce procédé oblige la poule à rester en place et permet d'étudier les têtes aussi bien que possible :

On prend un panier ou une corbeille quelconque et l'on introduit dedans la poule que l'on veut faire poser en ayant soin de lui attacher préalablement les pattes, afin qu'elle ne tente pas de sortir. Placé dans cette condition, le modèle restera aussi longtemps que le peintre l'exigera et comme on aura soin de mener de front plusieurs études, de face, profil droit, profil gauche et trois quarts, on aura ainsi tout ce que l'on désire. En plaçant le panier sur un meuble, table, caisse, etc., on obtiendra des raccourcis et des têtes vues du dessous ; au contraire, en le plaçant à terre, on obtiendra des têtes vues du dessus ; toutes ces études seront utiles, même nécessaires.

Après avoir fait des études de tête, on pourra faire des dessins de pattes avec des modèles empruntés à la cuisinière, on les étudiera ainsi avec facilité.

Ces études rendront par la suite de bons services pour dessiner facilement avec des modèles en liberté. Les croquis nombreux sont indispensables; ils doivent être faits surtout au point de vue du mouvement accidentel; c'est ce qui intéresse avant tout ce genre d'étude, c'est



Manière de faire poser la poule pour étudier la tête.

aussi ce qui donne des idées de tableaux sortant un peu des choses connues, répétées, usées.

Le dessin page 70 montre des poules qui ont été mouillées et qui n'osent pas encore sortir de leur abri, malgré le chant du jeune coq qui leur annonce que la pluie a cessé; il est lui-même tout mouillé et son allure est pittoresque. Voilà surtout les choses qu'il faut saisir par des croquis. Les mouvements ordinaires peuvent aussi se répéter après tant d'autres peintres, mais il faut alors s'efforcer de trouver un effet original. Le peintre qui étudie les poules doit donc faire beaucoup de croquis, cela est indispensable. L'étude de la plume pour apprendre à exécuter le morceau est aussi très nécessaire; il faudra peindre souvent le gibier mort, peindre aussi des morceaux tels que les ailes déployées, vues dans toutes espèces de raccourcis et d'effets. Toutes ces études apprennent à peindre et à dessiner; elles meublent la mémoire et elles auront aussi l'avantage de former des documents d'un grand prix pour tout ce que le peintre sera appelé à composer plus tard.

Il est nécessaire de peindre beaucoup d'études avec les oiseaux morts et avec les empaillés, parce qu'ils posent comme on le désire et que l'on

peut les placer dans les éclairages les plus différents pour les étudier tout à son aise au point de vue de la couleur. Il est bien entendu que les oiseaux empaillés, quand même ils sont préparés par des naturalistes savants, ne peuvent jamais donner une forme qui soit très juste et si l'on ne savait pas ensuite construire soi-même un mouvement irréprochable, on ne parviendrait jamais à faire une œuvre de valeur, même si l'exécution était parfaite. Ce qui compte avant tout, c'est la construction ; voilà pour l'essentiel. Ce qui intéresse ensuite, c'est l'idée du tableau et la vie que l'on a su donner aux modèles. Il est nécessaire de dessiner



Poules qui ont été mouillées par la pluie.

des squelettes d'oiseaux et de peindre beaucoup d'après les empaillés pour savoir exécuter facilement et avec légèreté les plumes gracieuses et si belles de couleur dont tous les oiseaux sont pourvus. L'étude d'après l'empaillé est à l'oiseau ce qu'est le mannequin à l'étude de la figure. Il est évident que si l'on peignait une poule d'après un empaillé sans avoir dessiné et peint d'après les poules vivantes, on n'obtiendrait que le résultat d'un peintre qui, n'ayant jamais peint d'après des modèles vivants, voudrait peindre une figure dans une action quelconque en copiant un mannequin habillé pour la circonstance. Ce que le peintre de figures savant demande au mannequin, c'est l'immobilité avec une forme se rapprochant beaucoup de celle de la nature, qui lui permette de faire poser des étoffes et des objets d'ornementation longs et difficiles à exécuter en les éclairant à peu près comme ils le sont quand ils habillent un vrai modèle. Cette immobilité qui facilite l'étude du peintre de figures, est justement celle qui, pour la même raison est nécessaire au peintre d'oiseaux, et tous les deux ne peuvent se servir de mannequins pour un autre but que celui de faciliter l'étude des habits de leurs modèles.



ÉTUDE D'UNE POULE D'APRÈS UN SUJET NATURALISÉ. MANIÈRE DE PROCÉDER POUR OBTENIR UN ÉCLAIRAGE VIOLENT

Dans l'ensemble des plumes d'une poule, celles qui sont les plus délicates et qui demandent le plus d'habileté, ne sont pas celles qui attirent le plus l'attention. L'aile par exemple, est une des parties les plus en vue et les plus belles, mais ce n'est pas la plus difficile à exécuter, parce que la forme en est bien *écrite* et que tous les tons qui la modèlent sont aussi très faciles à voir; mais certaines parties où les plumes sont folles et volti-



Le coq.

gent à tous les vents sont de beaucoup plus insaisissables; c'est celles-là que l'on étudiera avec facilité sur l'empaillé.

La préparation sur la palette, de plusieurs gammes de tons se rapprochant de ceux que l'on observera sur le modèle facilitera cette étude; c'est ce qui permettra de peindre d'une touche facile et très souple, en ne fatigant pas les tons par des retouches.

Pour bien procéder, il est utile de faire poser l'oiseau empaillé, dans un éclairage qui soit amusant d'effet, mais qui soit surtout très franc, c'est-à-dire, que l'oiseau doit se détacher très franchement en clair ou en silhouette sur un fond. On commencera par faire un dessin très bien établi au moyen de fusain fixé, ou de tout autre procédé, et l'on peindra ensuite par les moyens indiqués aux autres chapitres. Nous voulons

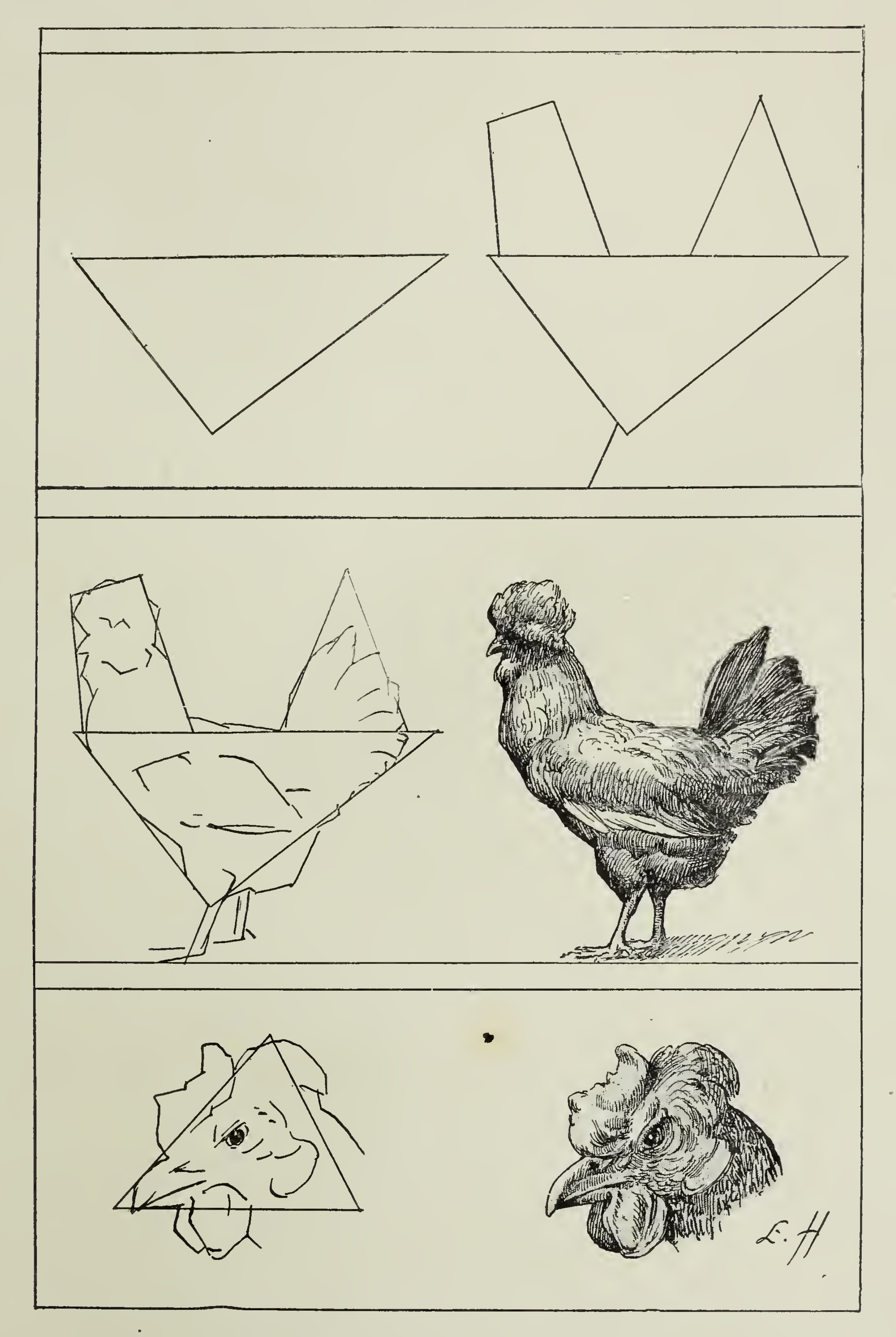
cependant recommander ici un procédé utile au point de vue de la facture, pour que l'exécution ne soit pas égale et monotone.

Quand on peint sur une toile lisse et qu'on exécute du premier coup, il s'en suit que les différentes parties, bien qu'elles soient exécutées dans des sens différents, possèdent une égalité d'épaisseur de pâte qui rend la facture monotone ; pour éviter cela, il serait bon d'ébaucher d'abord un dessous sur lequel on reviendrait peindre ensuite le ton et l'exécution définitive. Ces dessous qui ont tant d'influence sur les dessus doivent, pour être utilisés, être préparés très judicieusement, autrement ils viendraient surtout gêner et entraver l'exécution en plaçant des épaisseurs à contre-sens. D'un autre côté, une ébauche trop bien faite, dont les tons sont déjà justes est souvent nuisible pour finir, parce que l'on ne sait plus quoi ajouter et qu'en repeignant ainsi, le ton devient lourd et bouché.

Le meilleur moyen sera donc de faire un ton chaud avec de l'ocre rouge, du blanc et un peu de noir et de ne peindre l'ébauche qu'avec ce ton plus ou moins clair qui donnera si on a bien observé les valeurs, une sorte de grisaille très intéressante au point de vue du dessin. En ébauchant de la sorte on se préoccupera du sens dont chaque partie doit être peinte et l'on pourra empâter ce qui devra ensuite être peint solidement. Cette ébauche sera faite en employant du siccatif presque pur comme liquide, afin de pouvoir peindre définitivement dessus, quelques jours après. Pour exécuter dans les tons définitifs, on préparera la palette comme nous l'avons dit plus haut ; toutes les difficultés étant ainsi simplifiées, il ne restera qu'à s'occuper de bien peindre et de trouver de jolis tons. On aura la facilité d'employer pour peindre les plumes des ailes ou de la queue, de larges pinceaux de martre, avec lesquels on dessinera plus facilement sans craindre l'égalité de facture puisque le dessous aura été préparé *ad hoc*. Quant aux plumes folles, celles qui voltigent à tous les vents, elles s'exécuteront facilement au moyen des brosses plates, longues de soies et très douces, ou bien avec de larges pinceaux de martre. Il sera nécessaire à cet effet, de s'appliquer à prendre dans le pinceau les tons qui doivent composer le morceau que l'on veut peindre et à les poser d'un seul coup sans y retoucher, en observant le sens et la mollesse de la plume. Cela sera rendu très facile par le procédé des tons composés, qui, étant touchés adroitement et pris un peu dans tous ceux qui semblent justes de valeur, émailleront la touche d'une multitude de colorations fraîches et variées que l'on n'obtiendrait pas, en voulant à chaque coup de brosse composer le ton avec les couleurs mères.

Les dessous ayant été bien préparés, le dessus pourra en certains endroits être peint par des frottis; dans d'autres, c'est le glacis qui servira seul, enfin on peindra en demi-pâte et si cela semble utile, on aura

la ressource de placer un empâtement un peu vif dans un endroit. Il

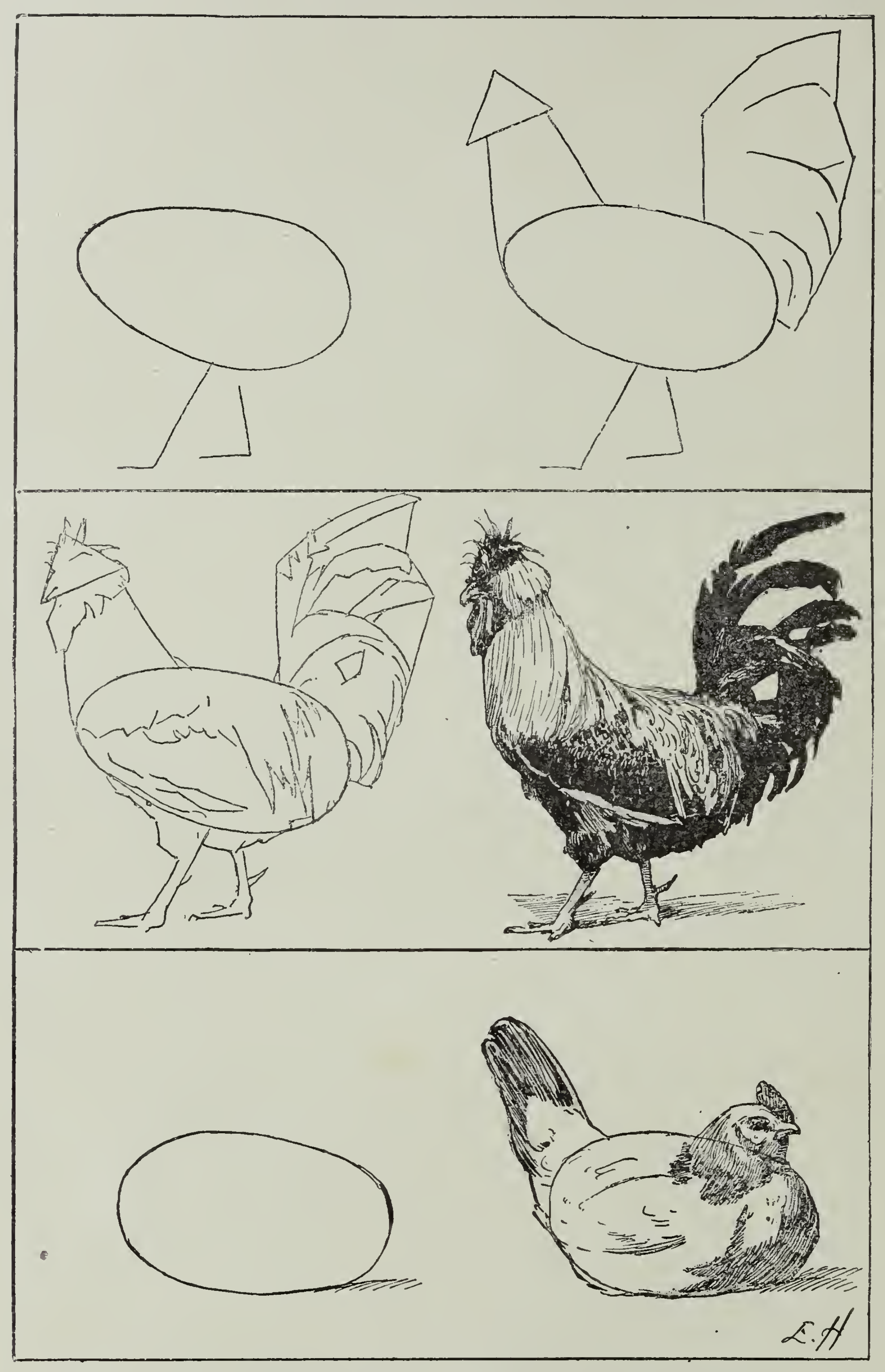


Formules de la poule, par le triangle.

résultera de cet ensemble une très agréable variété d'exécution qui intéressera les connaisseurs.

Redisons aussi pour terminer que l'exécution, qui n'est que secon-

daire dans un tableau, a cependant un rôle très important quand il s'agit de sujets comme celui qui nous occupe; puisque même quand les



Formules de la poule, par l'œuf; procédé imaginé par A. Delfaux.

poules y sont de grandeur naturelle la toile ne peut être que de petite dimension. On sait aussi que plus le tableau est petit, plus il demande une exécution précieuse, ce qui est très logique, puisque pour le

regarder, il faut s'en approcher. Cela revient à dire aussi, que plus le sujet comporte de grandes dimensions, plus le métier doit disparaître.

Les coqs sont aussi des gallinacés bien curieux à étudier, mais nous ne pouvons rien ajouter ici après ce qui vient d'être dit quant à la manière de les peindre. Nous insisterons toutefois pour que l'on recherche des effets avec les empaillés qu'on peut éclairer comme on veut. Nous recommandons à cet effet l'emploi d'une caisse dans laquelle on enferme le modèle pour l'éclairer à volonté.

Cette caisse devra avoir une ouverture sur le dessus pour laisser entrer le jour; en la plaçant à contre-jour dans l'atelier, on obtiendra un effet très vigoureux, ainsi que cela se voit presque toujours dans les poulaillers

Le dessin des formules est très simple comme le montre nos différents croquis page 73; le triangle est la base principale et se prête à tous les mouvements. Le peintre Deffaux, qui a eu un moment de célébrité avec des tableaux de poules, avait trouvé une formule qui procédait de l'œuf; il disait en plaisantant qu'on ne pouvait pas faire une poule sans un œuf; il le dessinait comme nous le faisons page 74.

Il ajoutait la queue, le cou et la tête, puis il mettait les pattes; pour le poussin il dessinait d'abord un œuf auquel il ajoutait une tête et des pattes. Nous croyons cependant que notre formule est supérieure à la sienne, parce qu'elle a plus de vigueur et donne mieux le mouvement; celle de Deffaux a l'inconvénient d'être molle et ronde.

Les canards. — Après tout ce qui vient d'être dit, il nous reste peu de chose à ajouter quant à la manière d'exécuter la plume du canard, les procédés ne diffèrent pas sensiblement quand on veut étudier ce volatile. C'est toujours l'éternel conseil, dessinez des squelettes d'oiseaux; faites poser l'empaillé. Quand vous aurez fait ces études qui vous auront préparé à bien comprendre la construction du modèle, attachez un canard et faites des croquis en quantité; quand vous serez plus habiles vous ferez des dessins plus étudiés; tout se borne à cela.

Le canard est superbe de couleur mais il n'est joli de forme que lorsqu'il est sur l'eau, à terre il n'est pas gracieux. C'est cependant à terre qu'on l'étudiera le plus commodément et c'est encore là qu'il donne le plus de motifs au peintre pour ses sujets de tableaux. Des canards, sur une berge de rivière au moment où ils sortent de l'eau, ou bien quand ils y rentrent en une course désordonnée causée par l'affolement d'une poursuite de chien ou d'enfant, est toujours une scène charmante de vie, d'effet et de couleur. Le peintre qui est assez habile pour saisir une impression d'ensemble et consigner en un croquis rapide les mouvements principaux, peut ensuite faire de

ces petites anecdotes, de ravissants tableaux. Les canards qui flottent sur l'eau sont aussi très gracieux et peuvent meubler un premier plan d'eau dans un tableau ; considérés de la sorte, ils se résument à des



Le canard.

notes de couleurs très justes et à une forme générale bien dessinée, mais sans détails ; en un mot, ils ne sont plus qu'un accessoire et s'ils étaient trop bien peints, ils seraient nuisibles à l'effet du tableau.

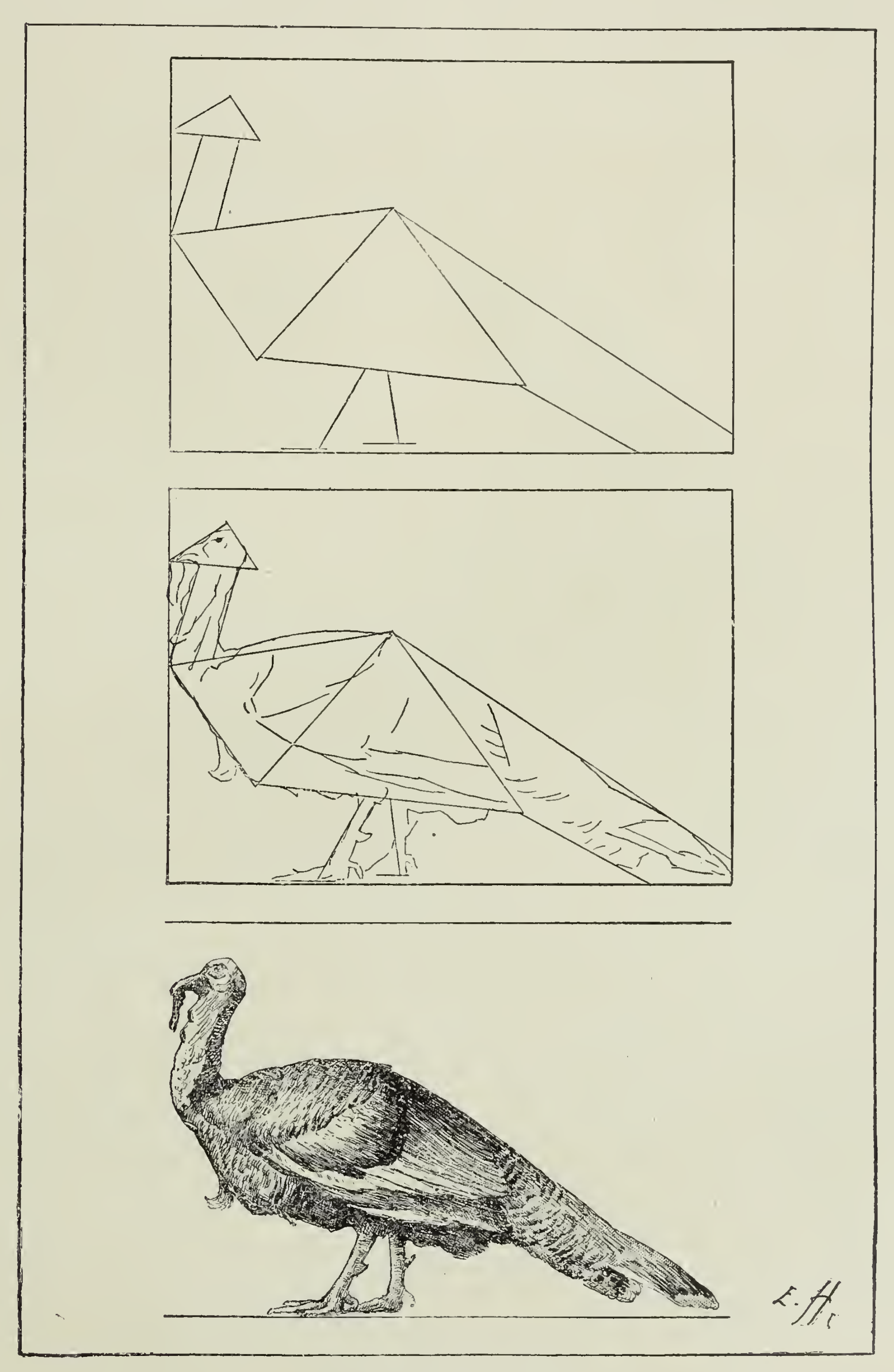
Les dindons. — Si par leurs couleurs et par leurs mœurs, les dindons ne se prêtaient pas aux motifs de tableaux plus importants que ceux qui sont possibles avec les poules et les canards, nous n'aurions presque plus rien à dire avec ces animaux, mais ces volatiles sont si beaux de couleur, ils ont une attitude si particulière, des mouvements si différents de leurs camarades de la ferme que nous ne pouvons les passer sous silence.

La formule trouvée par Deffaux s'applique mieux à la forme des poules qu'à celle des dindons et l'on voit par les croquis page 77 qu'en dessinant d'abord des triangles dans tous les sens, on trouve facilement à les habiller pour obtenir le mouvement désiré. Quand le dindon est en colère et qu'il fait la roue, en grattant son aile d'un coup de patte, il est réellement fort joli à peindre.

De face, comme de dos, sa silhouette est très belle et quelle que soit la couleur de l'animal, blanc ou noir, il offre, pour le coloriste, une variété de colorations qui va jusqu'aux plus puissantes tonalités de la palette.



Nous ne redirons pas ici tout ce qu'on a lu sur la manière de peindre la plume, cela n'ajouterait que l'ennui d'une trop longue énumération de

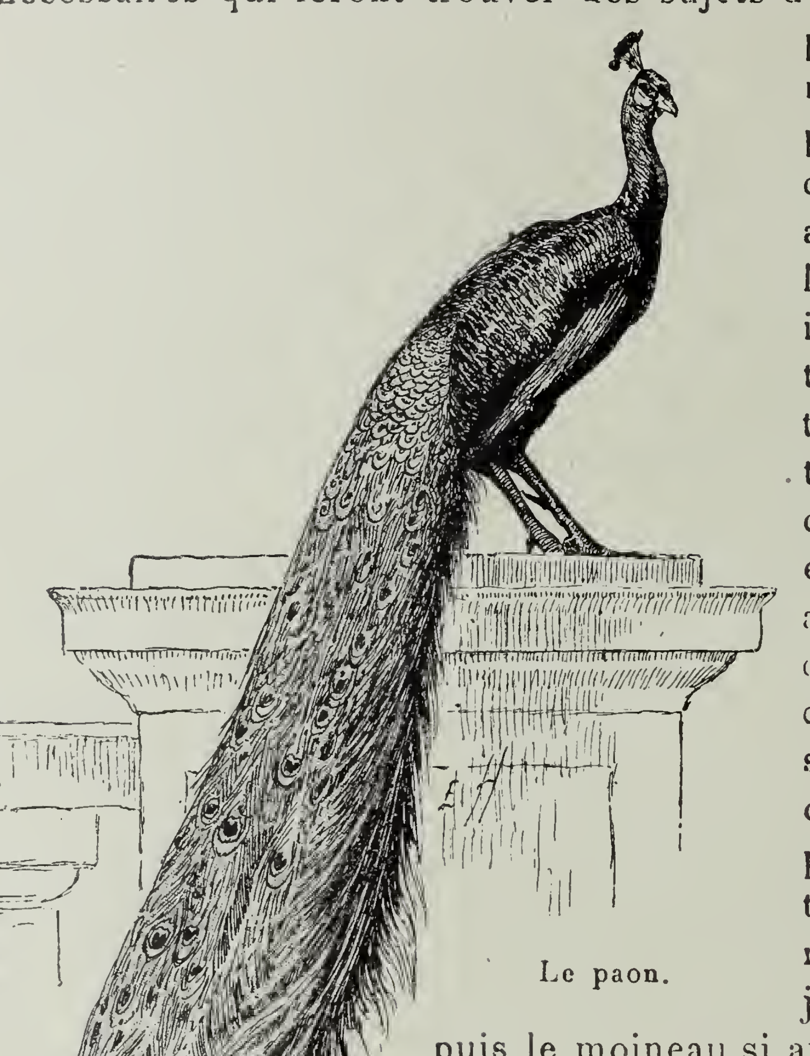


Formules du dindon.

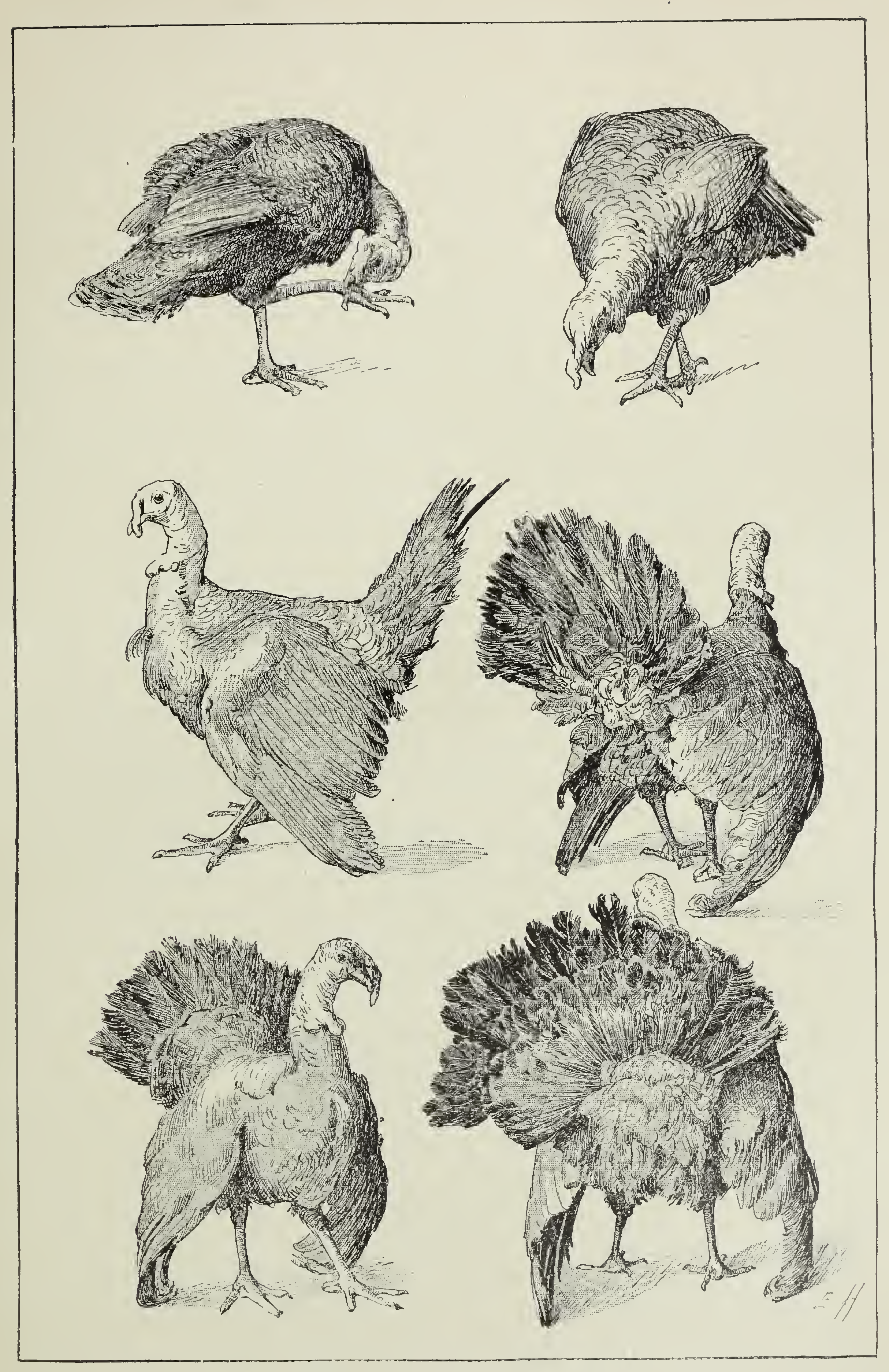
choses connues; nous nous bornerons à dire que l'on pourra trouver de très jolis effets de couleur en peignant cet animal comme sujet principal; que l'on aura aussi des études très belles à peindre avec les bandes de dindons dans les champs, et qu'ils seront d'un grand secours pour

éclairer les premiers plans dans l'ombre, quand un tableau sera trop monotone d'effet; car on n'ignore pas que c'est par l'opposition d'un noir très fort que l'on éclaircit une ombre.

Nous ne pouvons plus donner de conseils que sur le choix des études nécessaires qui feront trouver des sujets de tableaux; ce qui a été lu plus haut, nous semblant résumer tout ce qu'il est possible de dire sur les procédés. La fréquentation des animaux vivants et surtout les croquis de mouvements imprévus, donneront à l'artiste des idées de tableaux toujours nouveaux. Le peintre amateur qui ne fait que des natures mortes pourra, en fréquentant le muséum, agrandir peu à peu le cadre de sa spécialité en peignant des oiseaux vivants et des scènes intéressantes de vie où il mettra en scène des perroquets, des paons et tous ces merveilleux animaux que l'on voit chaque jour dans la campagne, depuis le moineau si amusant jusqu'à la mésange, l'hirondelle, le martin-pêcheur, etc... Il pourra encore agrandir son cadre et peindre les échassiers et les palmipèdes. Rien n'est beau comme le flamand, au point de vue pictural. Des oiseaux plus petits comme le faisan doré et l'ara seront le prétexte à peindre des tableaux excessivement colorés. Lorsqu'un peintre de nature morte entrera dans cette voie par la composition de ses tableaux, il sera bien près de devenir un animalier; en peignant des oiseaux exotiques il sera probablement entraîné à peindre des singes et il trouvera avec ces derniers, des mines de sujets inexplorées dont nous allons essayer page 81 de lui faire entrevoir le filon.


Le paon.

Les paons. — Le paon est si merveilleux de couleur, la forme de la femelle est si gracieuse, enfin ces oiseaux sont tellement décoratifs que nous ne pouvions pas manquer d'attirer l'attention des



Différents mouvements du dindon.

jeunes peintres sur le parti qu'ils pourront en tirer, soit dans les tableaux de nature morte, soit dans les panneaux décoratifs pour meubler des parties d'architecture.

Le paon perché sur la rampe de pierre d'une terrasse a été très employé par les grands décorateurs, mais il y a encore cent manières de le peindre admirablement, il ne s'agit que de chercher à y parvenir. Les études seront relativement faciles à faire quand on pourra se procurer ces oiseaux, car ils sont en général assez familiers; ils se laissent approcher facilement et le peintre les trouve souvent même, assez disposés à lui donner une séance où il peut dessiner et peindre des mouvements utiles.

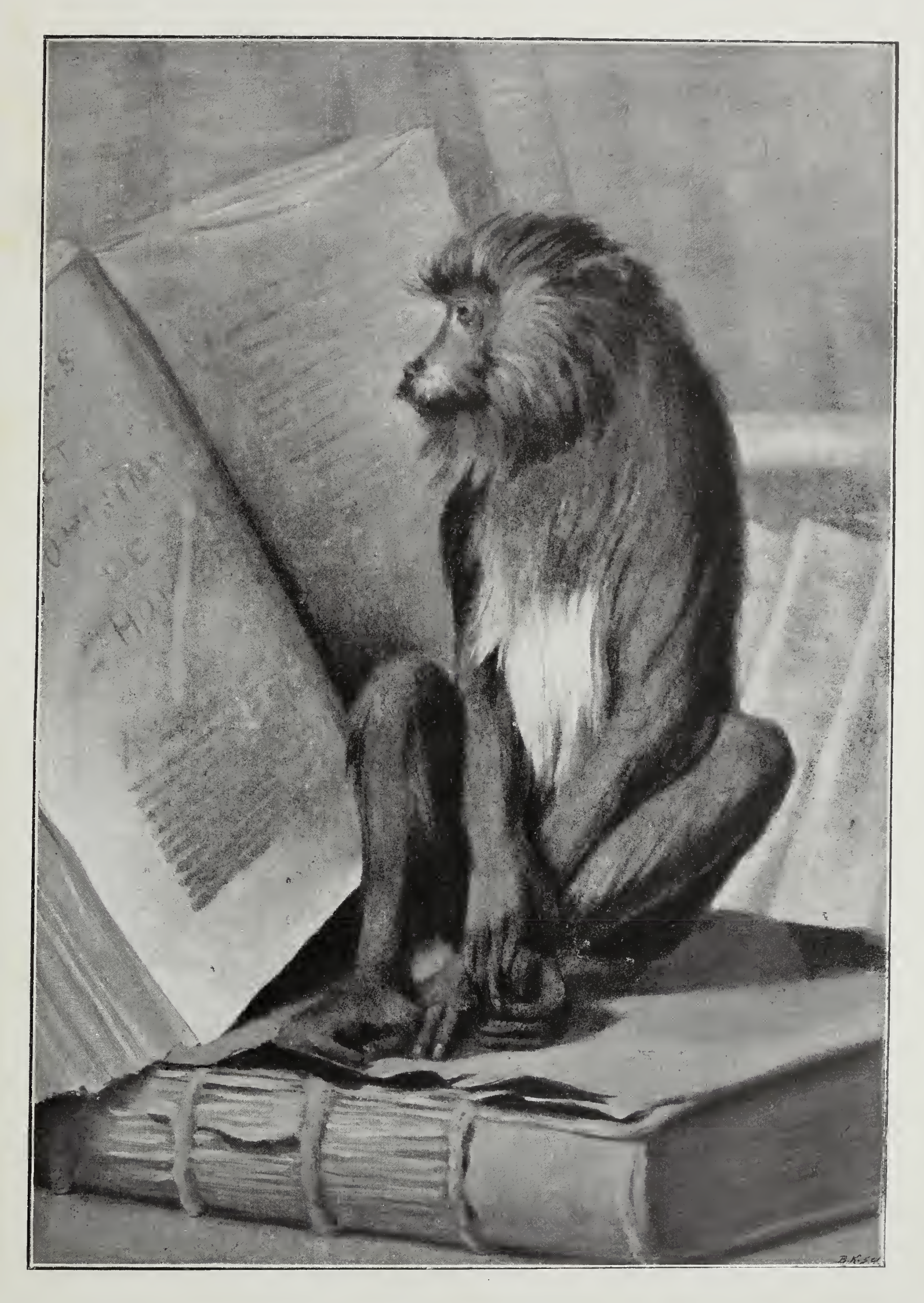
On ne peut nier que la queue du paon ne soit surtout la partie la plus curieuse et la plus belle de couleur chez cet oiseau. Mais le dessin en est compliqué, les tons très difficiles à trouver; c'est pourquoi l'oiseau naturalisé sera indispensable à faire poser pour le peindre consciencieusement.

Les rapaces. — L'aigle, le gypaète, le vautour, etc., tous les rapaces en général, sont pour le peintre des sujets d'études sans fin et lorsque



L'aigle.

de la nature morte il se sera acheminé par les études de gibier jusque vers les animaux vivants, il pourra, en peignant les aigles et les petits



LE SINGE

animaux qu'il tue, tels que lièvres, lapins, etc. trouver un vaste champ à exploiter pour des tableaux de dimensions ordinaires.

Si l'artiste agrandit encore le cercle de ses études, il s'élèvera jusqu'à devenir un animalier en peignant par exemple des combats de chamois et de gypaètes qui peuvent fournir à un artiste des compositions saisissantes. On sait que ce terrible rapace fond sur les petits chamois qu'il emporte comme il le ferait d'un simple écureuil, et cela au milieu d'un groupe de chamois qui n'ont pas eu le temps de venir au secours du petit. On sait aussi que ce formidable oiseau, se lance éperdûment sur un chamois qu'il aperçoit placé au bord d'un abîme et que cet animal surpris, roulant de roches en roches, arrive mutilé au fond du précipice où son ennemi vole lentement pour descendre le manger.

Si, désireux de peindre un tel tableau le peintre est passé de la nature morte aux animaux, il se verra encore obligé de peindre des études de paysages, au moins comme accessoires, et comprenant ensuite tout ce qui lui manque pour donner un libre cours à son imagination, sans que rien ne puisse l'arrêter dans les difficultés de l'exécution, il deviendra paysagiste. C'est ce qui prouve que tout se tient dans l'art de la peinture ; qu'il faut savoir tout aborder pour n'être entravé par rien ; et pour atteindre ce but, il n'y a que le dessin savant qui puisse y conduire.

Les singes. — Le singe est relativement facile à peindre si on le compare au chat; non seulement il pose plus volontiers, mais sa forme même est plus compréhensible; certains singes ont même une très proche ressemblance avec l'homme, il en est qui ont le visage presque humain. Quant à l'orang-outang, il est d'une similitude inquiétante pour ceux qui ne veulent pas admettre la théorie faisant remonter nos ancêtres jusqu'au singe.

Les petits singes sont fort curieux à observer; ils sont parfois aussi excessivement drôles dans les attitudes qu'ils prennent. Le sérieux avec lequel ils se livrent à toutes sortes d'occupations a donné à des artistes de grande valeur, l'idée de les peindre dans des actions humaines où le comique se mêle à l'ironie, tels sont les singes si merveilleusement peints par Decamps. Philippe Rousseau a peint un singe souflant le feu sous une cornue qui éclate dans un laboratoire de chimiste. Ce tableau qui a eu un très grand succès parmi les artistes a fait la joie de tous par son côté comique. Monginot, le regretté peintre de nature morte, nous a souvent montré, au Salon, dans cet ordre d'idée, des tableaux fort intéressants ; qui ne se souvient de celui qu'il avait exposé en 1891 représentant « *un impressioniste* » : C'était un singe qui la pipe à la bouche dessinait gravement dans un atelier de peintre. Dans cet ordre d'idée, les sujets sont inépuisables.

Pour faire des études sérieuses, le moyen le meilleur serait de se

procurer un singe, de le garder chez soi pour l'étudier continuellement, mais on peut se contenter de faire des croquis dans les ménageries ; dans les cabinets d'histoire naturelle, on trouvera aussi quantité de modèles avec lesquels on apprendra à peindre. Lorsqu'on aura fait quelques études avec les empaillés, on pourra alors exécuter des pochades d'après les modèles vivants. Ces dernières études montreront combien les colorations du visage sont différentes de ce qu'on voit dans les têtes naturalisées ; elles seront indispensables au peintre qui se servirait d'un singe empaillé pour peindre, car ce n'est pas seulement le mouvement juste qui doit être rectifié quand on se sert d'un semblable document, c'est aussi la couleur des chairs vivantes qu'il faut peindre dans le ton juste.

Le sanglier. — Cet animal qui n'est pas des plus familiers et que peu de peintres s'amusent à étudier parce qu'il n'est guère intéressant



Le sanglier.

pour ceux qui peignent les chiens de chasse, offre cependant des ressources à utiliser pour un paysagiste, en raison de la masse noire qu'il donne.

Le sanglier peut donc, comme le dindon, servir à éclaircir une ombre et à meubler un plan dans un intérieur de forêt. C'est à ce point de vue qu'on devra en peindre des pochades dans les ménageries.

Les têtes sont aussi très belles à étudier. Dans les natures mortes et dans les trophées de chasse, si on compose un sujet décoratif, la tête du sanglier est une ressource utilisable. On peut faire aussi des études avec un sanglier mort : les marchands de comestibles des grandes villes, peuvent procurer aux peintres tout ce qu'ils désireraient en ce genre.

Les fauves. — Le lion si imposant, le tigre si souple et si beau de formes et de couleur sont des animaux qui intéressent vivement les artistes peintres ou sculpteurs. On sait qu'Eugène Delacroix en a fait de très belles études et que Barye a trouvé dans les lions, les tigres et tous les félins une source intarissable où s'est manifesté son génie de la forme.

Il est rare qu'on fasse des études avec les fauves sans y être obligé. Les peintres professionnels, même, ont rarement l'occasion d'utiliser ces études, à moins qu'ils ne soient spécialement animaliers et encore faut-il qu'ils se cantonnent dans le genre des chasses exotiques. Les autres peintres ne font de ces études que par amour du beau et sans souci de leur utilité. Si on était tenté de peindre les fauves, la principale condition de réussite consisterait à dessiner au préalable des squelettes de lions, de tigres, etc...

Rien n'est plus facile, d'ailleurs, puisque tous les muséums en possèdent. Connaissant bien leurs os, on se rendrait aisément compte de tous les mouvements lorsqu'on étudierait avec les animaux vivants. A Paris, il est facile d'obtenir l'autorisation de peindre dans les salles du muséum et même dans la ménagerie, les jours où le public n'est pas admis à visiter les collections ; il faut pour cela adresser seulement une demande au directeur de l'établissement, lequel vous envoie quelques jours après une carte d'entrée à cet effet.

Tous les artistes qui commencent à dessiner les squelettes des animaux se sentent immédiatement pris d'un désir fou de travail car ils comprennent en quelques minutes, ces mystérieuses saillies d'os si incompréhensibles, qu'on traduit par des creux et des bosses placés à tort et à travers, lorsqu'on dessine des animaux avant d'être initié à la science de l'ostéologie. Cette science est tellement nécessaire, que si on a dessiné correctement les os d'un animal, et si on s'est exercé ensuite à les redessiner de mémoire, il n'est plus possible d'en oublier les proportions.

Tout ce qu'on a lu précédemment se rapporte aux animaux dont nous ne parlons pas, leurs formes changent ainsi que la couleur de leur pelage, mais les moyens restent les mêmes pour le peintre. Que ce soit une girafe ou un écureuil, un éléphant ou une souris, tout se résume à une connaissance approfondie du squelette, jointe à une observation constante de l'animal qu'on veut peindre. Les croquis de leurs mouvements dans toutes les circonstances qui les agitent, l'observation de leur physionomie, la contraction des muscles apparents, rien n'est à négliger, il faut observer autant qu'il faut dessiner, c'est le plus grand secret des artistes animaliers.

Les poissons. — Depuis que l'art Japonais est devenu à la mode en

France, les artistes modernes se sont rendu compte de l'art véritable contenu dans les moindres croquis de ces habiles décorateurs. Avec les plantes les plus inattendues, les bêtes les plus prosaïques, les poissons les plus bizarres, ces savants dessinateurs composent des décorations admirables. Les chimères fantastiques enroulées dans des herbes marines aux plus capricieux enchevêtrements, les poissons aux formes extraordinaires dans des raccourcis curieux, les intéressent beaucoup ; ils y trouvent mille sujets décoratifs qui sont parvenus à nous faire aimer aussi, nos poissons de la Méditerranée qu'on n'avait pas pensé à utiliser, avant qu'ils ne nous aient montré ce qu'on en pouvait tirer. Ces poissons ont une forme particulière et des colorations qu'on ne rencontre pas dans ceux de l'Océan ; il y en a d'un rouge vermillon, des bleus, des verts, des violets, et quand tout cela arrive au marché, apporté tout vivant, par les pêcheurs du littoral, c'est une fête pour l'œil d'un peintre.

Mais le poisson ne se prête guère qu'à des études de nature morte, et si on le peint vivant dans son élément, cela ne peut s'appliquer qu'à des travaux décoratifs. Les études qu'on aurait le désir de faire ainsi ne peuvent se peindre que devant un aquarium, et encore faudrait-il être au bord de la mer ou d'une rivière suivant les cas pour changer l'eau plusieurs fois par jour, afin que les modèles puissent vivre.

Les insectes. — Les insectes ont été admirablement peints par les peintres Flamands, Hollandais et Allemands. Nous avons dit comment Abraham Mignon savait les peindre dans ses tablaaux de fleurs, avec quelle merveilleuse habileté, il exécutait les plus petites chenilles, les plus microscopiques moucherons guettés par un lézard ou par une petite grenouille.

La mode actuelle n'est plus à ce genre de tableaux, mais rien ne prouve qu'elle ne renaîtrait pas, si un artiste nouveau montrait tout à coup des tableaux aussi bien peints avec des qualités modernes en plus. Cela, il est vrai, est affreusement compliqué et difficile à concilier avec les ideés actuelles.

Pour peindre les insectes, il suffit de les observer dans leur marche pour saisir l'allure de leurs mouvements et dans leur vol pour connaître le développement de leurs ailes. Avec des croquis d'insectes vivants, on apprendra facilement à les placer sur les fleurs et sur les plantes où ils vivent. Pour peindre les insectes, on a toutes les facilités possibles en les étudiant dans les collections. On peut en collectionner soi-même et les conserver en les piquant sur du liège pour qu'ils conservent leur allure en séchant ; on pourra les faire poser ensuite en les piquant à la place même où on veut les peindre.

Les moyens que nous pourrions donner quant à l'exécution, sont

trop connus pour que nous les répétions ici. L'important, quand on peint un insecte, c'est qu'il soit bien dessiné et bien en valeur. C'est un précieux détail qui n'a d'intérêt que par la façon dont il est exécuté et il vaut mieux ne pas le peindre que de le faire sans soin, parce qu'il n'ajouterait rien et nuirait au tableau. Il est à remarquer que compris ainsi cela devient de l'art très conventionnel, attendu que les insectes ne viennent se poser que sur des fleurs en plein air, mais admettons qu'ils se soient posés sur des fleurs placées dans un vase, cela ne pourra se faire que si le vase est lui-même placé dehors sur une table ou sur l'appui d'une fenêtre. Or, si l'on veut peindre les insectes, ils se trouveront tellement noyés dans l'ensemble qu'ils ne feront qu'une tache informe et si le peintre ne tenant pas compte de l'enveloppe du plein air, s'amusait à pousser l'exécution précieuse jusqu'à détailler les insectes, il tuerait son tableau en le privant d'air. Il faut donc que le tableau soit vu dans un intérieur et de très près pour que la logique permette d'y placer des insectes, coléoptères ou autres qui soient exécutés précieusement. Cela entraînera aussi à peindre les fleurs de la même façon et deviendra insupportable à voir, si l'artiste n'a pour lui l'excuse d'un grand talent, consacré par de longues années après son décès, excuse qui désarme la critique.

Les papillons sont aussi du domaine conventionnel de la décoration et pour les raisons que nous avons données plus haut, on ne saurait les peindre dans un tableau qu'en se gardant bien de se laisser aller à une exécution précieuse. Ce qu'il faut voir surtout, c'est la tache de couleur et la gracieuse légèreté avec laquelle ils voltigent ; il faut donc que la touche semble insaisissable comme le papillon, ce qui revient à dire que les empâtements seraient contraires à toute logique.

Les papillons et tous les insectes, ne sont en réalité pour le peintre qui les étudie, que des natures mortes, délicates et fines, comme les pierres précieuses avec lesquelles ils ont tant de rapport, puisque malgré la vie dont ils sont animés, l'artiste ne peut les peindre que quand la mort les a rendus immobiles. Dans cet état, les scarabées, les coccinelles ou les libellules ressemblent absolument aux bijoux qui les imitent et se peignent de la même façon.

Plus on vieillit dans l'étude de la peinture, plus on compare avec la nature, les maîtres anciens et modernes, enfin, plus on travaille soi-même à chercher le mieux, plus on acquiert la conviction qu'il y a mille et mille manières de peindre et de faire bien. Ce qu'il faut transmettre, c'est la sensation que l'on a éprouvée, et tous les procédés peuvent être bons, s'ils atteignent ce but. Chacun ressentant une émotion personnelle en présence de la nature, il semble tout naturel qu'il la traduise d'une manière différente, c'est là que se montre l'artiste. Pour arriver à ce but, il faut qu'il sache se créer des moyens d'exécution qui expriment

ce qu'il ressent ; c'est pour apprendre ces moyens d'expression que les natures mortes sont d'un si grand enseignement. Elles montrent que l'on doit peindre un papillon tout autrement qu'une fleur ; qu'une porcelaine ne doit pas s'exécuter comme les fleurs qu'elle contient ; qu'une gaze légère ne peut être peinte comme un épais tapis, etc... Il n'y a pas de règles ni de formules immuables, toute liberté est acquise à tous, mais à la condition que l'exécution soit conforme à ce que l'artiste veut exprimer. L'exécution ne compte pas dans une œuvre d'art, c'est du moins une expression courante que l'on répète sans cesse et cependant tel n'est pas notre avis, car ce qui est extrêmement difficile à obtenir dans un tableau, c'est qu'il soit bien exécuté et que cette exécution passe inaperçue pour ne pas nuire à l'effet général.

Quand un tableau est beau de couleur, quand l'impression est saisissante, si l'exécution est défectueuse, c'est un malheur qui n'est que secondaire, puisque la sensation se produit tout de même, mais s'il est d'une exécution irréprochable, on ne pourra que le trouver meilleur.

TABLE DES PLANCHES HORS TEXTE

TABLE DES MATIÈRES

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

COURS COMPLET

DE PEINTURE A L'HUILE

FIGURES

Quelques mots sur les peintres de figures. — Nous ne pouvons pas tenter de donner un aperçu historique, comme pour les genres speciaux dont l'étude a précédé ces chapitres. Cet aperçu, si concis qu'il fût, excéderait les bornes de notre travail. Mais, avant de commencer à exposer nos conseils sur l'art de peindre la figure, nous demandons au lecteur la permission de placer ici le fac-similé d'une lettre que le grand artiste Puvis de Chavannes avait eu l'obligeance de nous écrire, quelques mois avant sa mort, pour être publiée dans ce livre. Nous savons combien tout ce qui touche aux hommes de génie intéresse ceux qui ne connaissent que leurs œuvres ; et leur écriture particulièrement est une des curiosités à laquelle on attache le plus de prix. C'est donc autant pour satisfaire cette si légitime curiosité, que pour donner au grand homme le témoignage public de notre très grande reconnaissance que nous reproduisons intégralement la lettre qu'on trouve plus loin.

Cette lettre si intéressante, prouve, avec tout ce qui a été dit précédemment, que sans le don on ne pourrait jamais espérer arriver à un bon résultat, et comme le dit si spirituellement le maître regretté en terminant sa lettre, le métier qu'un peintre pourrait acquérir sans le don, n'en ferait pas un artiste, « on n'aurait qu'un singe de plus et voilà tout ».

L'écriture du grand peintre (on en pourra juger, car nous publions la lettre en fac-similé) est tout à fait caractéristique. Calme et majestueuse, elle évoque la maîtrise des admirables fresques du Panthéon.

Paris 12 juin 98

~~[illegible]~~
avenue de Villiers 89

Mon cher Moreux

Quand vous m'avez demandé de vous dire sous forme épisto-laire quelle devait être selon moi « la qualité principale qu'un jeune artiste doit chercher à acquérir s'il veut apprendre l'Art de la Peinture décorative » j'ai d'abord été un peu effrayé tant la question m'a paru comporter de développements

et excéder les limites ordinaires d'une lettre.

Mais, en y réfléchissant elle s'est simplifiée dans mon esprit en ce sens qu'une constatation s'impose d'abord et domine tout : le jeune artiste est-il doué ? s'il est doué il ira de lui-même aux sources inspiratrices, son instinct lui fera rechercher et découvrir les règles essentielles de son art, il les subordonnera à son tempérament, ~~dès~~ la ~~rigu~~ rigueur il les créerait.

S'il n'est pas doué,

tout devient lettre morte
et confusion, on aura
un siège de fleurs et
voilà tout —
amitiés
P. Puvis

De la nécessité d'apprendre le dessin, la perspective et l'anatomie pour peindre la figure. — Lorsqu'on commence à faire de la peinture, sans aucun conseil, c'est généralement par la représentation des objets qu'on débute, non parce que les préférences vont à la nature-morte ou aux fleurs, bien loin de là, mais parce que l'on n'ose pas attaquer tout de suite un paysage ou une figure. On sent instinctivement qu'il y a une distinction à faire dans les difficultés inhérentes à chaque genre et que pour la figure, il faut des connaissances spéciales. La pensée de peindre un portrait arrive aussi tout naturellement, quand on préfère les tableaux de figures aux paysages, parce que l'on sent le besoin de copier un modèle immobile avant d'espérer peindre des figures tout entières et dans des actions diverses, mais jamais on ne peut s'imaginer que pour peindre une tête il soit indispensable de savoir dessiner très correctement, en connaissant l'ostéologie et l'anatomie. Il faut, que la pensée de ces connaissances indispensables soit suggérée par un artiste au peintre amateur qui autrement travaillerait sans aucun espoir de progrès.

La perspective est une science aussi indispensable au peintre de figure que celle de l'anatomie. C'est par la perspective que l'on apprend l'orthographe des formes, qui détermine l'exacte proportion de chaque chose et de chaque plan ; sans ces connaissances, il est impossible de prétendre à un résultat, même médiocre.

Quand un jeune artiste a terminé ses études classiques et qu'il veut se destiner entièrement à la peinture, les moyens de s'instruire qui s'offrent à lui sont nombreux ; les plus rapides consistent à apprendre les premiers éléments du dessin avec un professeur quelconque, soit dans une école municipale, soit en entrant tout de suite à l'atelier d'un artiste de talent. Quand il aura appris à dessiner correctement une académie

d'après l'antique, le maître lui permettra de dessiner le modèle vivant et conseillera à son élève la fréquentation des cours qui se font à l'École des Beaux-Arts, où des professeurs émérites enseignent toutes les sciences, anatomie, perspective, géométrie, histoire de l'art et du costume, etc., etc.... Enfin, lorsque le jeune néophyte aura acquis les notions suffisantes de toutes ces sciences, il subira le concours annuel pour l'admission à un atelier de l'école et s'il dessine suffisamment, il sera reçu à ce concours que l'on nomme concours des places. Avec ce premier grade, il sera pris dans l'engrenage de l'enseignement de l'art officiel qui peut le mener au prix de Rome, et lui montrera la route de l'Institut auquel on aboutit quelquefois.

Les artistes qui, dès leurs premiers pas, se trouvent ainsi guidés par des maîtres compétents n'ont rien à apprendre dans cet ouvrage. Il n'est écrit que pour tous ceux qui aiment passionnément l'art de la peinture, mais qui n'ont pu en faire leur carrière, ou bien encore, pour les personnes qui sont placées trop loin des grandes villes pour pouvoir obtenir des conseils éclairés, pour tous ceux enfin qui, pour diverses raisons, travaillent seuls et sans guide.

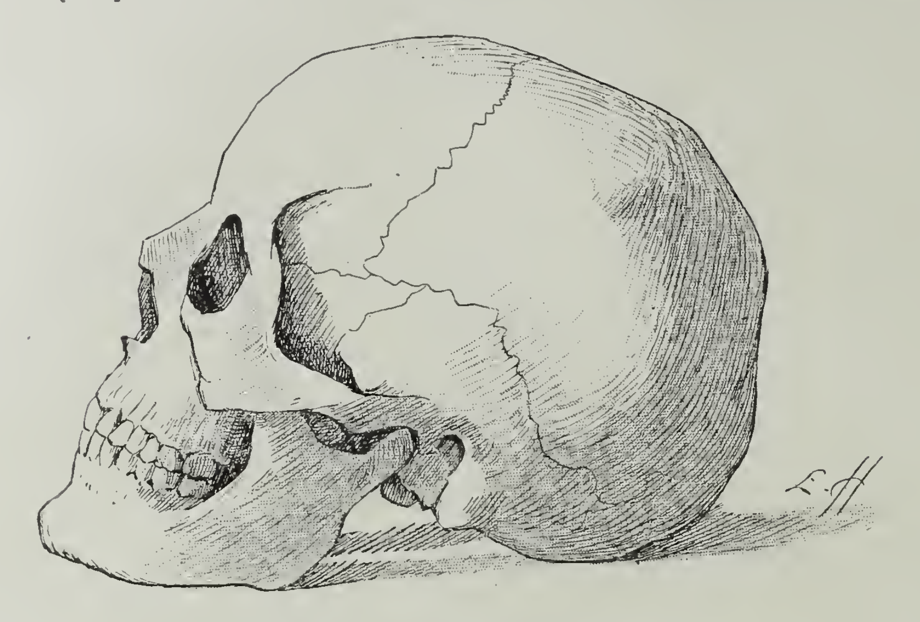
Quand on a le désir d'apprendre à peindre la figure, si l'on veut faire une économie de temps qui permette de rapides progrès, il faut commencer par apprendre à dessiner, puisque l'on ne peut rien produire de passable sans la science du dessin. Il est d'ailleurs fort rare que l'idée de peindre la figure, vienne à une personne qui ne possède aucun élément de dessin, parce que l'on sait généralement que pour *attraper la ressemblance* (terme consacré) il faut savoir dessiner. C'est aussi pour cette raison que l'on voit tant d'amateurs se livrer à l'art du paysage s'imaginant que c'est un genre plus facile parce qu'il n'exige pas une aussi rigoureuse exactitude de la forme ; erreur grave dont les plus doués s'aperçoivent bientôt.

Nous supposerons ici que l'élève dessine suffisamment pour essayer de peindre. Pour lui épargner des débuts trop difficiles qui pourraient le rebuter, nous lui conseillerons de peindre quelques natures-mortes avant d'entreprendre de peindre une tête. Ces essais lui révéleront tous les procédés indispensables à connaître pour l'emploi des couleurs et des liquides et il trouvera dans la partie de cet ouvrage qui traite *Les Natures-Mortes*, tous les renseignements désirables.

Premières études. — L'étude des têtes d'après la bosse est indispensable ; il faudra donc se procurer de bons moulages d'après l'antique, ce qui est extrêmement facile, puisque tous les marchands de fournitures pour artistes en vendent. Il n'y a qu'à leur demander ce que l'on désire, après avoir consulté leur catalogue illustré. Parmi ces moulages, on verra celui d'une tête de mort et si l'on n'a pas chez soi une véritable

tête, ce qui vaut beaucoup mieux pour faciliter toutes les poses, il faudra pour le moins se munir d'un moulage.

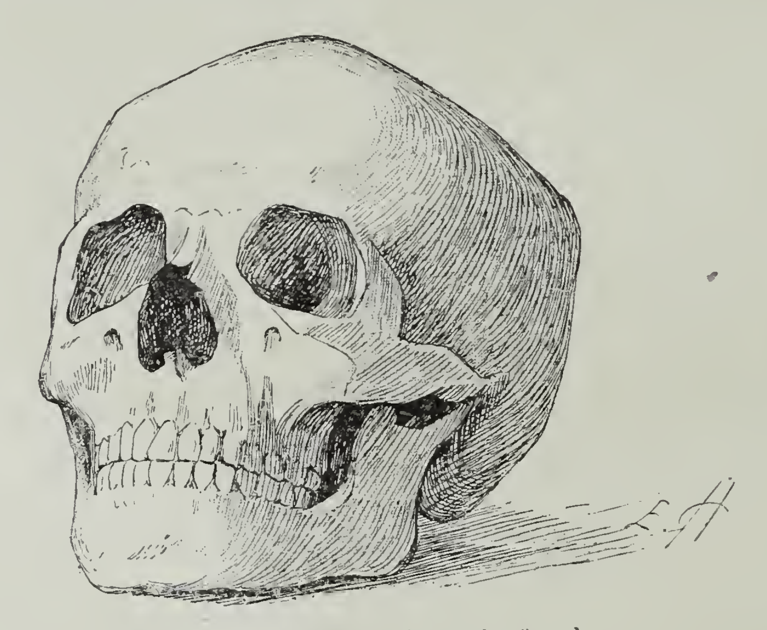
Il sera très utile de se procurer le moulage sur nature du masque de Géricault (le peintre) ou de tout autre masque moulé sur un cadavre,



Os d'une tête (vue de profil).

parce qu'on pourra le comparer à la tête du squelette, et que l'on y remarquera un grand nombre de détails et de choses utiles, qui expliqueront mieux, que tout ce qu'on pourrait écrire, les lois mystérieuses de la structure humaine.

La première chose qui s'impose, est la connaissance des os. Il n'est pas possible de dessiner et de construire convenablement une tête sans



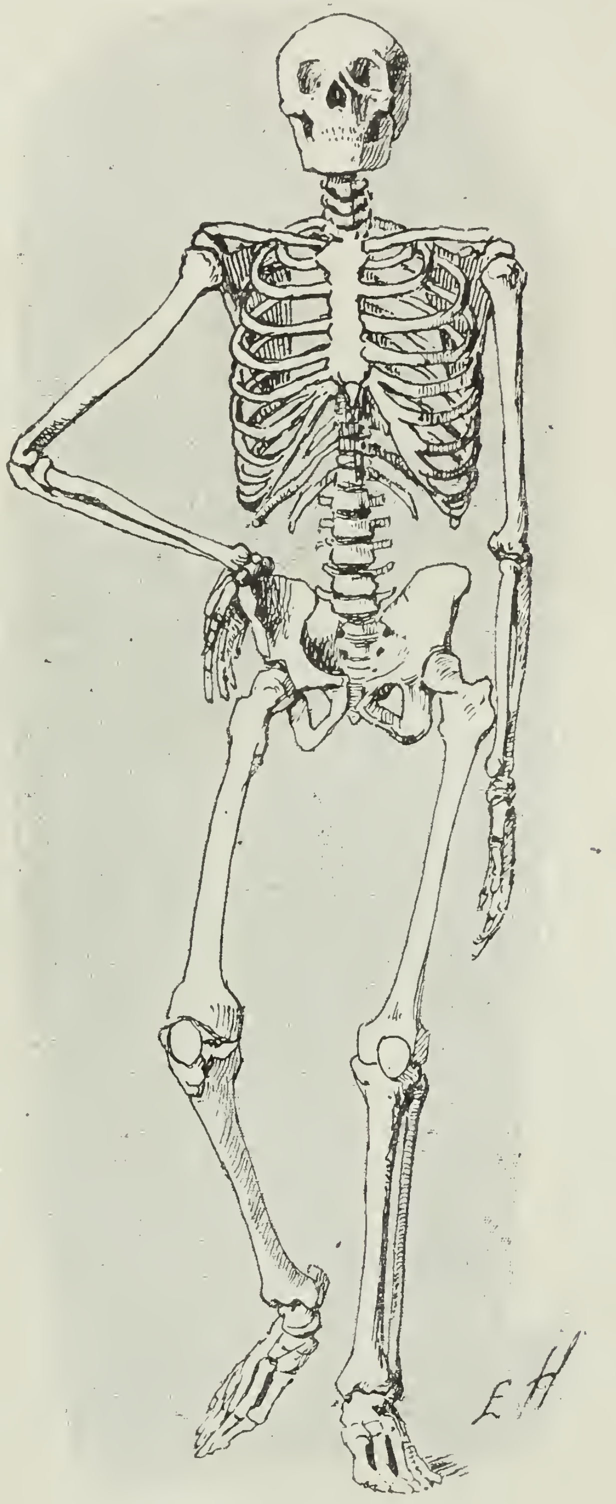
Os d'une tête (vue de face).

la science parfaite du squelette. Nous engageons vivement les commençants à ne pas négliger ces études ; elles doivent même leur être familières au point de savoir les dessiner de mémoire dans tous les mouvements. Quand ils auront obtenu ce résultat, il mettront en place toutes

les têtes possibles avec plus de facilité, car ils indiqueront la place des os en construisant des ensembles avec la sûreté que donne la connaissance des dessous. Ne doit-on pas se souvenir de cet axiome émis par Charles Busson, le peintre paysagiste : « Avec un bon dessous et un mauvais dessus, on peut encore faire une œuvre passable ! En faisant le contraire, on n'aboutit qu'à une chose pitoyable. »

Après avoir étudié la tête avec le squelette, il faudra continuer par des études d'ensemble et dessiner le squelette de face, de dos, de profil, assis normalement, assis avec des raccourcis, etc. Toutes ces études sont fort intéressantes, beaucoup plus, même qu'on ne l'imagine et plus tard, elles seront d'un très grand secours pour comprendre des formes de raccourcis qui sont si curieuses et si inexplicables, quand on ne sait pas ce qui en motive la construction.

Il est facile de se procurer un squelette articulé chez tous les naturalistes des grandes villes ; c'est une acquisition presque indispensable à faire pour tous ceux qui veulent peindre la figure. On peut d'ailleurs louer au mois seulement, un squelette dont on se servira pour faire quelques études dans les diverses poses citées plus haut, mais nous insistons vivement pour que l'élève ne peigne des figures d'après la bosse et d'après nature qu'après ces études d'ostéologie qui sont de première utilité.



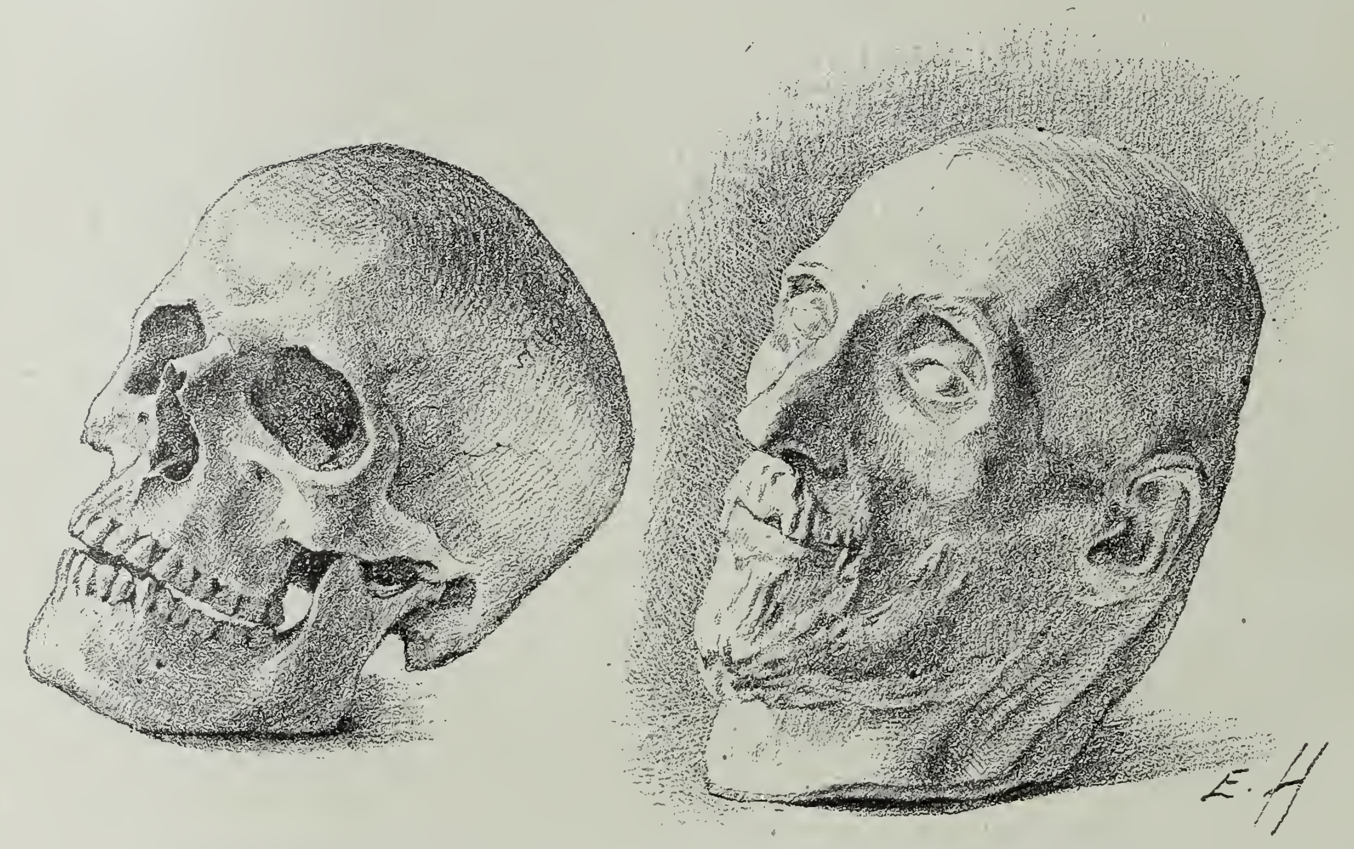
Squelette d'homme.

La première étude que l'on devra peindre sera une tête d'après la bosse, tous les modèles peuvent servir à cette étude ; mais il serait préférable de simplifier les difficultés en ne peignant d'abord qu'un profil et en plaçant le plâtre de façon à ce qu'il soit éclairé fortement pour que les plans d'ombre en soient très accusés.

Le moulage de la tête de Géricault sera excellent pour cette première étude, mais à défaut de ce plâtre, tous les autres pourront le remplacer.

Le dessin de la page 9 montre comment on devra éclairer le modèle.

Nous avons donné, dans le cours de cet ouvrage, différents procédés pour dessiner sur toile, avant de peindre; en les lisant, on aura probablement éprouvé le désir de les essayer, c'est pourquoi nous ne voulons pas ennuyer le lecteur par une redite qui serait longue et fatigante. On aura donc toute liberté de choisir le procédé pour établir le dessin, pourvu qu'on étudie aussi les principales valeurs, ombres et lumières, afin de bien se renseigner sur les proportions de chaque partie et ne



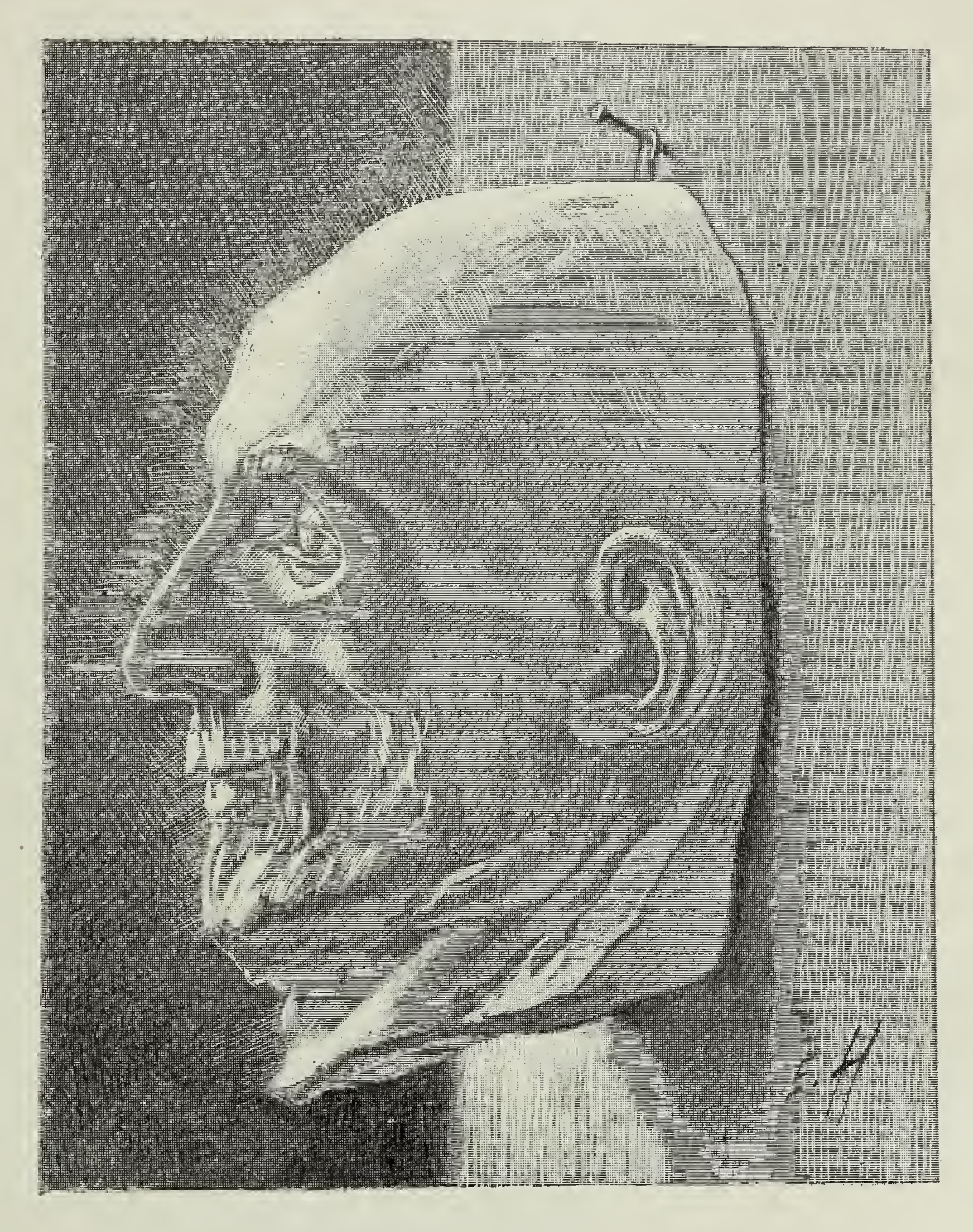
Os d'une tête (vue de trois quarts) comparée à la tête de Géricault moulée sur nature.

pas être exposé à constater en peignant que l'on n'a pas la place nécessaire pour mettre telle ou telle chose ; s'il en était ainsi, on serait entraîné à des corrections de dessin en peignant, et la couleur se salirait.

Nous supposerons donc que le dessin a été établi au moyen d'un trait de fusain, en massant les ombres seulement, ainsi que le montre le croquis, page 10, et que l'on aura choisi une toile ordinaire, apprêtée blanc ou gris clair (le blanc est préférable). On sait que le liquide contenu dans le godet devra être composé de trois parties égales : huile de lin, essence de térébenthine et siccatif de Harlem ou de Courtrai.

La palette sera chargée au début et pour la première séance avec les tons suivants : blanc d'argent, blanc de zinc, vermillon, ocre rouge, ocre jaune et noir d'ivoire. A l'aide du couteau à palette, on fera un ton chaud, composé de blanc, noir, ocre jaune et ocre rouge, tel que celui qui est indiqué par la planche en couleurs page 13.

Lorsque tout sera ainsi bien disposé, on prendra un pinceau à filets et en le trempant uniquement dans l'essence contenue dans le pincelier, on délaiera sur la palette le ton composé, afin de l'employer en jus ; puis la main étant bien assurée par la baguette appuie-main, on tracera un

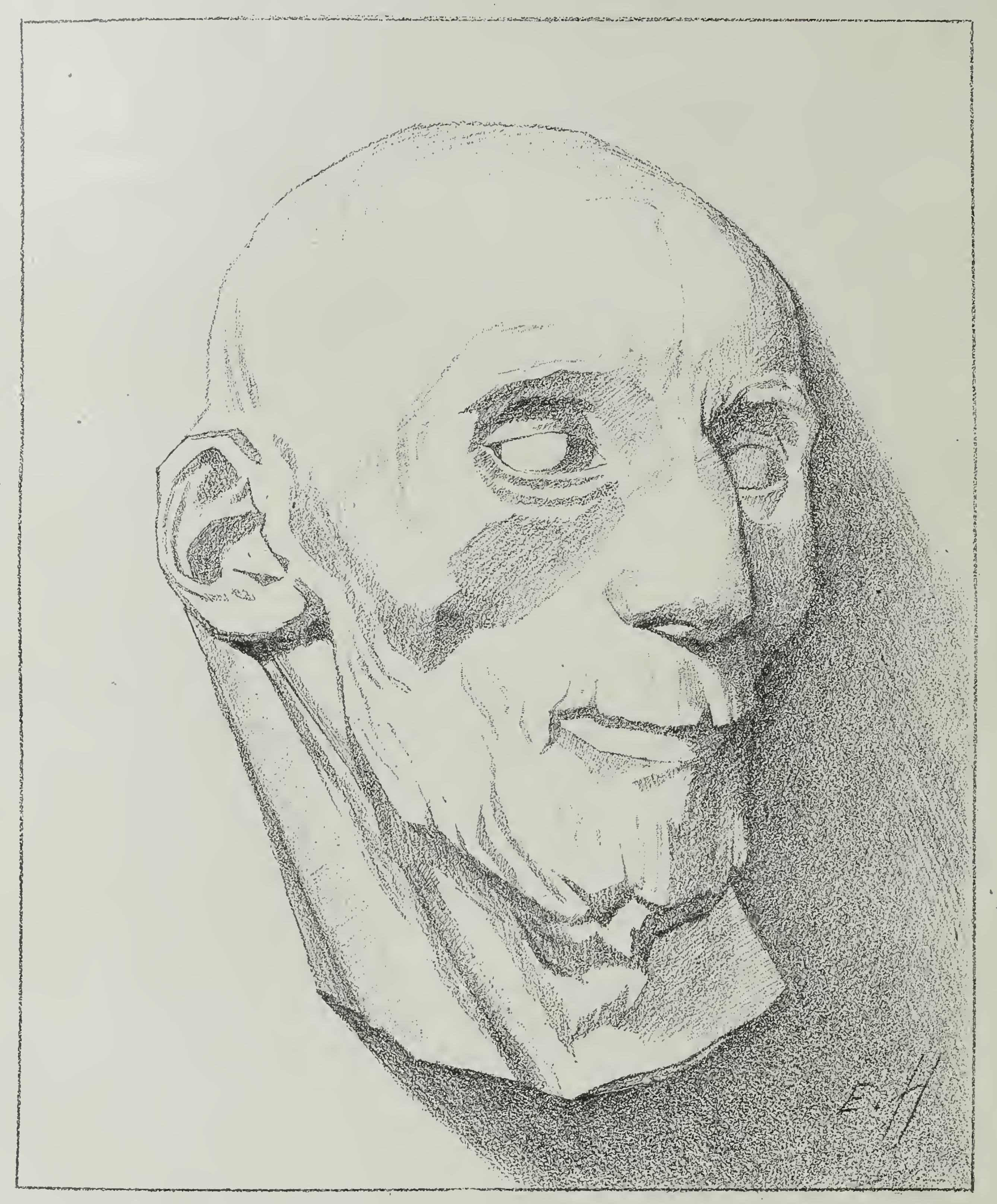


Manière d'éclairer le plâtre pour la première étude peinte.

trait pour fixer le dessin (voy. la planche p. 13). On laissera pendant cinq ou dix minutes s'évaporer l'essence, puis à l'aide d'un plumeau, on époussètera le fusain pour qu'il ne reste rien qui vienne salir le ton quand on dessinera les ombres et les demi-teintes.

Les ombres se peindront ensuite en se servant du liquide contenu dans le godet pour éclaircir plus ou moins le ton. En aucun cas on ne devra employer la couleur en pâte pour faire ce dessin et les parties les

plus foncées ne devront jamais être peintes autrement qu'avec un frottis. C'est en réservant le blanc de la toile pour les lumières que l'on devra obtenir l'effet ; tous les moyens sont bons pourvu que l'on obtienne le



Exemple du dessin au fusain précédant l'étude peinte.

résultat ; on pourra donc gratter si l'on veut, pour mettre des lumières, soit avec la hampe du pinceau, soit avec la pointe du grattoir. On aura aussi la ressource d'employer le chiffon et d'essuyer les parties trop foncées pour les ramener à une valeur plus claire. Dans certains cas

aussi, l'essence de térébenthine pure sera employée à l'aide d'une brosse très propre, pour ramener le ton blanc de la toile à la place d'une lumière que l'on aura oublié de réserver. Voici comment il faut procéder : on trempe légèrement la brosse dans l'essence, de manière à ce qu'elle soit humectée seulement, mais pas pleine ; on applique la brosse sur la toile, en dessinant la place de la lumière que l'on veut obtenir ; puis on laisse sécher cinq minutes, l'on passe un coup de chiffon très propre sur l'endroit où l'essence a détrempé la couleur et le fond blanc réapparaît. Il faudra s'appliquer à avoir un dessin semblable à celui de la planche page 13 ; il doit servir de modèle pour le résultat à obtenir. Les papiers apprêtés pour peindre sont aussi très bons et peuvent être employés pour économiser sur le prix de la toile ; mais généralement les préparations de ces papiers sont *maigres*, l'huile est entrée dans la pâte du papier, et la couleur *embue* devient sèche et rèche, comme le serait la couleur à la colle. Il résulte de cet apprêt maigre, que le procédé indiqué ci-dessus devient très difficile à pratiquer quand on n'a pas encore l'habitude de son emploi, mais il est facile de remédier à cet inconvénient en se servant d'un liquide très gras. Au lieu d'employer pour sa composition les trois parties habituelles, on ne met que quelques gouttes d'essence dans l'huile et le siccatif, et même pas du tout d'essence, si l'apprêt est trop maigre. On n'emploie alors que de l'huile de lin, mêlée d'un tiers de siccatif pour que le dessin sèche du jour au lendemain, et on a tout le temps nécessaire et toutes les facilités pour modeler, avant que le liquide n'ait pénétré dans le papier.

Quand ce dessin sera sec, on repeindra dessus en copiant les tons du plâtre aussi justes que possible ; c'est ce qu'on nomme peindre en grisaille ; nous allons expliquer dans le chapitre suivant comment on doit procéder

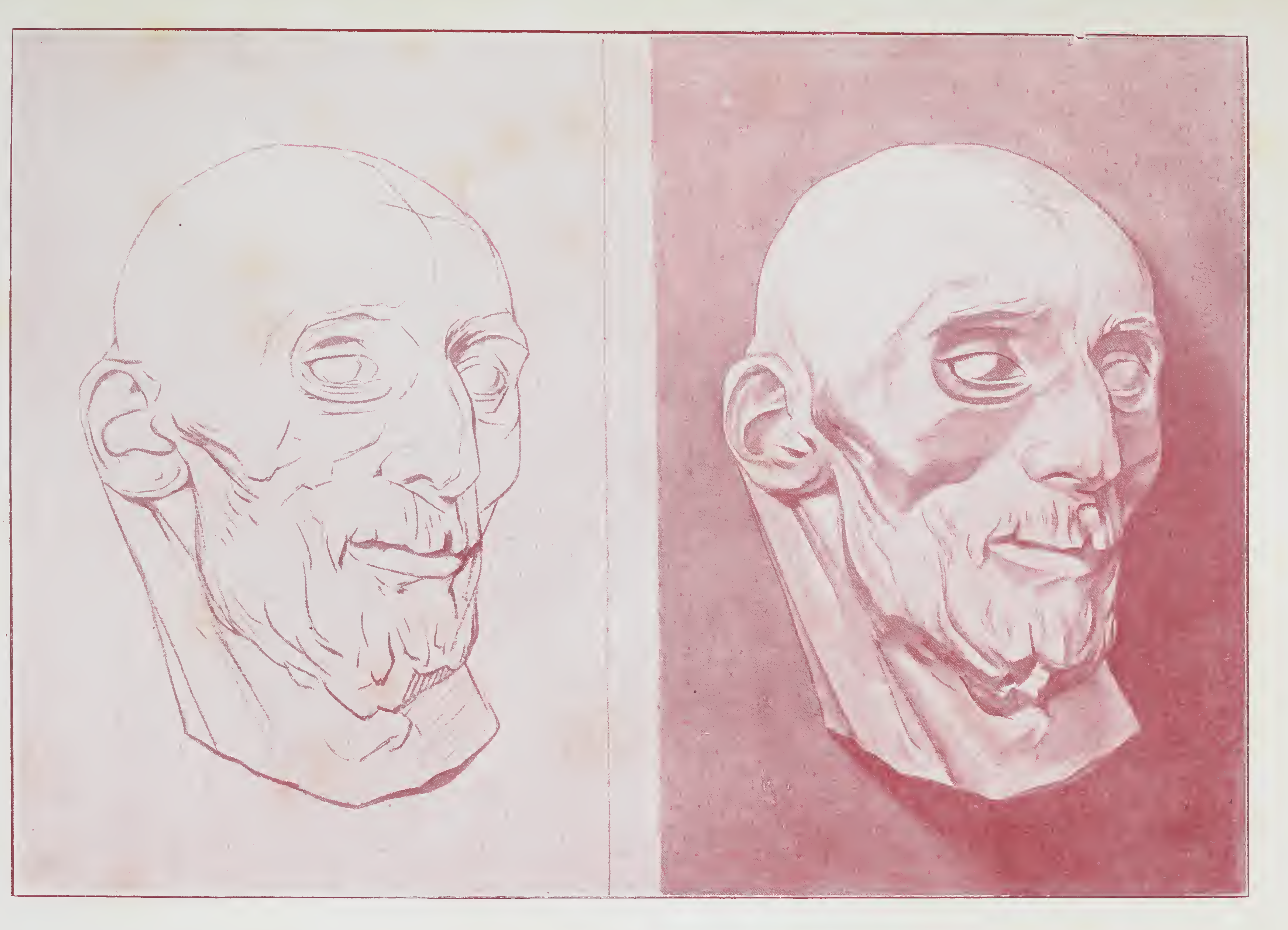
L'étude en grisaille. Ébauche. — La peinture en grisaille a toujours intéressé vivement les peintres : non seulement les plus grands maîtres s'en sont souvent servi pour décorer les monuments en imitant des frises en bas-relief, des pilastres, des cariatides, etc., mais encore beaucoup l'ont employé comme moyen d'étudier et de préparer les dessous de leurs tableaux. Ces procédés sont presque abandonnés à notre époque où l'on cherche surtout l'impression générale, sans s'arrêter au métier.

Du reste, les artistes sachant peindre, connaissant bien les ressources de l'exécution, se font de plus en plus rares, chacun veut trouver un procédé personnel; les traditions ne se transmettent plus et s'il ne surgit pas quelques jeunes artistes de talent, *sachant peindre*, l'art entrera dans une période de décadence funeste, à la mort des maîtres modernes qui ont le souci de bien peindre. L'impression est certainement la première des qualités à acquérir, puisque c'est elle qui nous attire ou nous

repousse selon qu'elle est bonne ou mauvaise ; mais ce n'est pas tout dans une œuvre d'art. Quand on a été attiré par l'impression, il faut être retenu par l'exécution ; car si l'exécution n'est que secondaire, elle n'en est pas moins importante. Il ne suffit pas d'avoir de l'esprit, il faut que cet esprit soit cultivé pour briller aux yeux des délicats. Lorsqu'une peinture ne nous montre qu'une impression juste, nous ne pouvons la regarder longtemps, c'est comme une jolie femme dont la conversation nous ennuie.

Lorsque l'on s'apprête à peindre une grisaille, il est nécessaire de préparer des tons à l'avance, sur la palette, pour faciliter les recherches. Voici ce que l'on devra faire : la palette sera chargée des couleurs mères au premier rang et elles seront placées absolument dans l'ordre prescrit (Voy. aux *Natures-Mortes*). Nous ne prétendons pas affirmer que cette manière soit la seule, l'unique, la meilleure, et qu'il faut exclure toutes les autres. Non, mais c'est celle que Daubigny employait et elle est très bonne. On sera libre d'ailleurs de faire sa palette d'une autre manière si on le trouve préférable par la suite. Dans tous les cas il sera nécessaire, indispensable même, d'adopter une manière de charger la palette et de n'en plus sortir ; cela a une importance considérable au point de vue de la rapidité du travail. La palette est le clavier du peintre, il faut donc qu'il n'ait aucune hésitation à toucher la couleur, sachant bien où elle se trouve ; s'il prenait l'une pour l'autre, il en résulterait une perte de temps et des inconvénients fort désavantageux pour la fraîcheur et la justesse des colorations.

Les deux figures de notre planche en couleurs page 15 montrent l'ébauche de la grisaille et la grisaille terminée. Voici comment il faudra procéder pour l'ébaucher : le plâtre pourra être accroché au mur et placé sur n'importe quel ton, c'est-à-dire que le mur pourra être tendu d'un papier peint quelconque ou de telle étoffe qu'on voudra ; mais il sera nécessaire que le plâtre soit fixé au mur, sur lequel il portera une ombre. L'importance de cette condition, c'est que l'éloignement du fond sera déterminé ; il n'est en quelque sorte qu'un second plan sur lequel on peut encore voir des détails, tels que des plis d'étoffe, des dessins du papier, des trous dans le mur, ou d'autres clous avec leurs ombres portées, etc. Nous parlerons plus loin du fond véritable quand nous nous occuperons de la ronde bosse et des objets d'après nature. Le choix du fond a une très grande importance dans tous les tableaux, parce qu'il peut détruire ou avantager le sujet principal, mais avant de nous étendre davantage sur ce sujet, nous dirons tout de suite que dans l'étude qui nous occupe, le fond n'a d'autre importance que celle de sa coloration, dont le choix doit influencer toute l'étude. Il sera préférable pour l'harmonie de l'ensemble de ne pas mettre comme fond, une coloration trop vigoureuse, car on sait que ce n'est pas en plaçant un plâtre blanc sur



ÉTUDE D'UNE TÊTE PEINTE EN GRISAILLE, DESSIN PRÉPARATOIRE

une étoffe noire, que l'on obtiendra le plus d'effet, c'est tout le contraire. Pour cette même raison, il sera plus harmonieux de placer un fond rose sur le mur que d'y tendre une étoffe rouge. Quelles que soient les préférences, puisqu'il est convenu que l'on ne doit pas discuter des goûts et des couleurs, on ne devra pas oublier que le plâtre étant blanc, c'est-à-dire incolore, deviendra par sa nature même, du ton complémentaire de celui sur lequel on le posera. Si le fond est rouge, le plâtre sera blanc-vert ; si le fond est violet, le plâtre deviendra rouge orangé, etc... Le choix de l'étoffe dépendra donc de la manière dont on désirera colorer les blancs du plâtre. Avant de commencer l'ébauche on devra préparer une gamme de tons qui facilitera le travail. Cette gamme comprendra trois tons se composant ainsi : un ton d'ombre, un ton local et un ton clair. Ces tons peuvent se composer avec des couleurs très différentes ; nous estimons qu'il est superflu d'en donner ici des aperçus parce que nous supposons que la personne qui exécute une grisaille pour se préparer à peindre d'après le modèle vivant, a déjà exécuté des natures-mortes.

Dans le cas peu probable où le débutant malgré nos conseils voudrait commencer les études de figures par cette grisaille, nous le renverrions à la seconde partie de cet ouvrage (*Natures-Mortes*) où nous avons donné tous les renseignements utiles.

Quand on a composé ces trois tons, on commence par ébaucher l'ombre portée par le plâtre sur le fond. Nous avons choisi pour la planche en couleurs un ton vert, donné par une étoffe de peluche de lin, parce que ce ton clair colore le plâtre de tons chauds ; si l'élève trouve cette coloration agréable, il pourra s'en procurer une semblable quand il peindra d'après le plâtre, mais s'il n'a jamais peint, il sera nécessaire qu'il copie d'abord notre planche, pour mieux se rendre compte de la façon dont on ébauche et comment on termine. Les colorations de la peluche verte seront ébauchées en procédant avec trois tons préparés, comme ceux qui sont prêts à servir pour l'ébauche du plâtre et ils seront posés en commençant par l'ombre, la demi-teinte et la lumière, sans chercher à exécuter. (Voy. la planche p. 15). Le plâtre sera ensuite ébauché, en commençant par les parties les plus foncées, telles que les ombres des yeux, du nez, des lèvres, ainsi que par le côté opposé à la lumière, mais il sera préférable de commencer dans un endroit tel que l'œil dans l'ombre et de poser immédiatement les demi-teintes et le clair qui le modèlent. Puis on continuera par l'ombre du nez, etc..., en terminant l'ébauche des parties dans l'ombre avec leurs reflets et leurs demi-teintes. Reprenant ensuite l'autre œil dans la lumière on l'ébauchera à son tour. Le front sera ébauché ensuite, puis l'oreille dans la lumière, la joue, etc.

Il sera absolument nécessaire de peindre dans le sens de chaque plan et l'on pourra se rendre compte de ces différents sens, en consul-

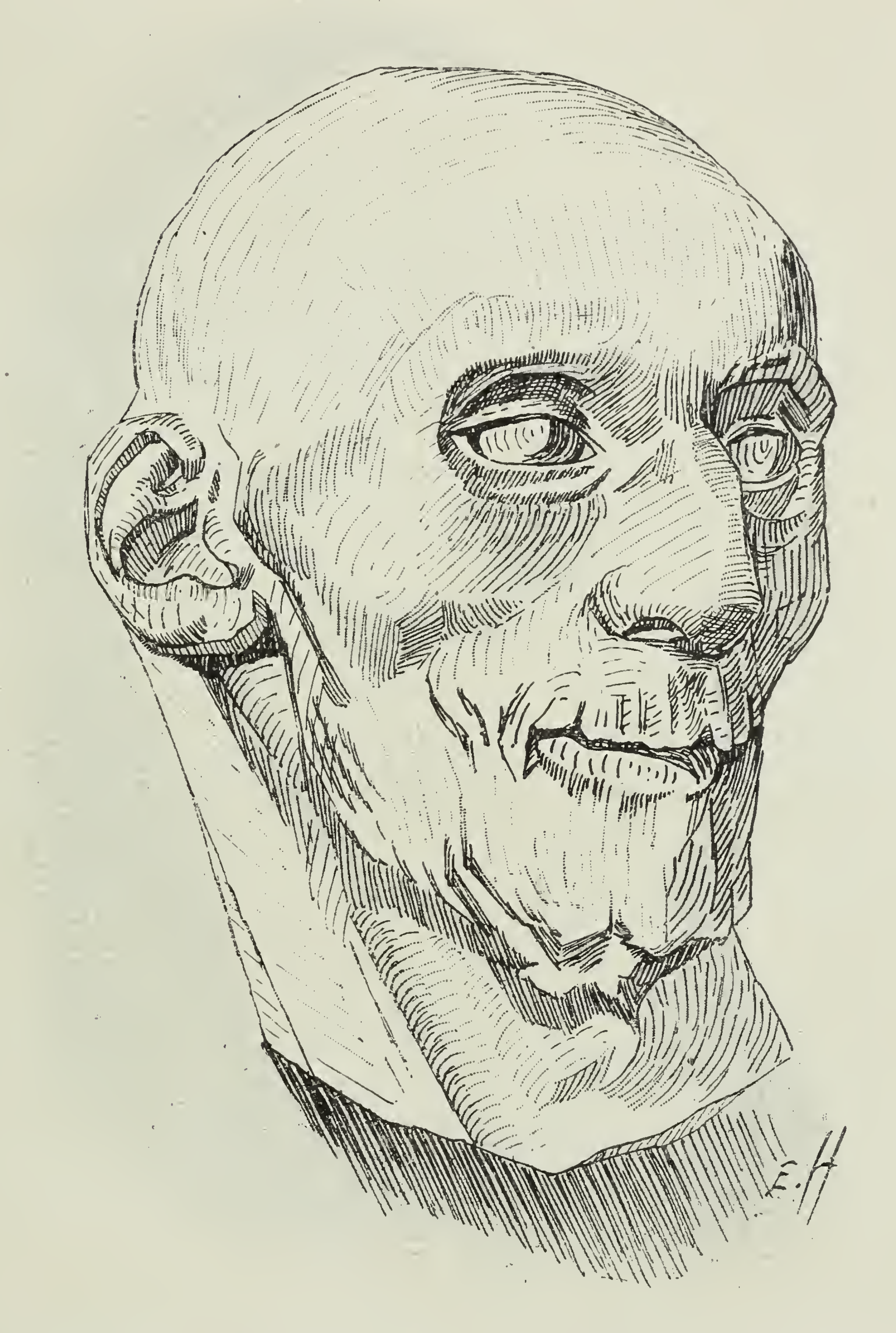
tant le dessin donné page 15 dont les traits indiquent le sens à donner aux coups de brosses.

Il n'est pas nécessaire de chercher le ton juste dans cette ébauche, ni de mettre tous les tons reflétés par le fond. L'ébauche ne doit pas être autre chose qu'un bon dessin, dont les valeurs sont très justes et dont la pâte de la couleur, raye et prépare les dessous dans un sens déterminé.

Manière de procéder pour achever une grisaille. — C'est par le plâtre que l'on commencera à terminer cette étude, la valeur du fond étant considérée comme juste, on conservera l'ébauche momentanément. C'est d'ailleurs toujours ainsi que l'on procède. Le fond termine l'étude ou le tableau, parce qu'il est alors facile de juger de l'importance que l'on doit donner aux objets qui le composent ou tout simplement aux plis de l'étoffe, si c'est un fond comme celui qui nous occupe en ce moment. Si l'on commençait par peindre le fond, on se laisserait entraîner à le trop détailler et il ne semblerait plus à son plan. Il n'y a aucun inconvénient à commencer par terminer le fond, quand c'est un mur gris qui se trouve directement derrière le plâtre mais généralement quelle que soit l'habitude que l'on ait de peindre, quand on commence par le fond, on se trouve dans l'obligation de le repeindre pour le simplifier quand l'étude est achevée, et cela pour la raison que nous venons de donner. Avant de procéder à la terminaison de la grisaille, il est nécessaire de préparer la palette dont les couleurs doivent être très fraîches pour que les brosses et les pinceaux puissent les saisir facilement. Si l'on n'a pas eu soin de nettoyer la palette après la séance de l'ébauche, il faudra employer le grattoir pour enlever les couleurs sèches et laver la palette avec de l'essence et un chiffon ; ces soins sont indispensables pour la commodité du travail. (Voy. à la première partie *l'Outillage*, les chapitres concernant le nettoyage des outils et de la palette.)

Nous avons expliqué dans la seconde partie comment après avoir placé le premier rang des couleurs mères, on devait placer les tons composés du second rang. Si on a suivi cet ordre, la palette que l'on possède sera très complète, il n'y aura plus alors qu'à refaire trois tons gris dégradés comme on a fait pour l'ébauche et à les employer pour exécuter chaque partie. On devra ajouter à ce qui leur manque pour obtenir les colorations observées, sur le plâtre, les tons composés, ou les couleurs mères ; mais jamais il ne faudra employer tel, un ton tout préparé ; fût-il même très juste, il sera encore nécessaire de lui en adjoindre d'autres de même valeur, pour que le ton une fois posé ne soit pas bouché et sans air, comme le sont les teintes toutes faites dont les peintres en bâtiment couvrent les portes. Les trois tons doivent

donc servir de base ou de guide seulement. Jamais ils ne doivent être employés seuls pour l'exécution définitive. Les ombres ne seront jamais empâtées, ceci a une très grande importance et devra être observé stric-



Dessin dont la direction des traits indique le sens à donner aux coups de pinceaux.

tement, les lumières seules pourront être peintes avec autant d'épaisseur qu'on le jugera utile ; mais nous devons prévenir le débutant que ce n'est pas par l'emploi exagéré des épaisseurs, que l'on obtient le relief, ce n'est que par la justesse des valeurs.

Nous penserons avoir donné tous les renseignements suffisants pour

peindre une grisaille, en ajoutant que les bords ne devront jamais être peints avec des épaisseurs, exemple : l'oreille dans la lumière, et la ligne du cou, de la joue et du front, ne devront pas être peintes avec empâtement comme le sera la partie lumineuse du nez. Non seulement cela empêcherait le relief, mais toute épaisseur de couleur placée au bord d'une ligne la rend sèche et dure, elle est aussi un empêchement au modelé.

Première étude peinte d'après le modèle vivant. — La première étude que l'on peindra d'après le modèle, devra être une figure vue de profil, parce que le modelé est moins compliqué que dans une tête vue de trois quarts ; on l'éclairera de façon à ce qu'elle ait un effet bien marqué, on aura toujours la ressource de chercher les valeurs, ce qui, à défaut de jolies colorations donnera encore un aspect agréable, si l'on a bien observé leur justesse.

Les moyens qui s'offrent au peintre pour faire cette étude sont très divers, nous allons en indiquer plusieurs. D'abord quel que soit le moyen employé, il faudra toujours procéder par un dessin très étudié. Ce dessin se fera à volonté par l'un des procédés indiqués pour les natures-mortes ou pour le paysage ; il pourra s'exécuter au fusain fixé, à l'encre de Chine ou bien, comme nous l'avons expliqué dans les pages précédentes. On peut aussi peindre en grisaille, d'après le modèle vivant, ce qui est une manière de perfectionner le dessin, en préparant un bon dessous.

Tous ces moyens sont excellents, l'important c'est de se débarrasser successivement des difficultés, les unes après les autres, et de n'en combattre qu'une à la fois, pour simplifier les recherches. Exemple : on étudie d'abord le dessin en assurant bien les proportions de chaque chose, en comparant la longueur du nez par rapport aux autres parties, etc... Puis on cherche les valeurs par les ombres et les demi-teintes, et on ne s'occupe plus alors que de trouver de belles et justes colorations qu'on place dans les proportions et les valeurs indiquées.

On conçoit très facilement que s'il fallait, tout à la fois mettre la forme, la valeur et le ton, en observant le sens pour peindre, toutes ces difficultés réunies seraient insurmontables pour le débutant ; il faut avoir une très grande habitude de peindre, pour pouvoir observer tout cela à la fois, mais on y arrive progressivement avec du travail.

Pour faciliter les recherches des colorations, nous conseillons de peindre la première étude après avoir préparé des gammes de tons de tonalités diverses ; des tons de chairs roses dégradés depuis les rouges, jusqu'au rose presque blanc, d'autres avec des rouges et des jaunes mélangés, d'autres plus gris, plus verts, plus violets, etc. Ces tons préparés que recommandait le baron Gros, à ses élèves, faciliteront les recherches, parce qu'on pourra, en observant un ton sur le modèle,

le comparer à ceux de la palette et voir plus rapidement ce qui lui manque pour être semblable, lorsque l'on se sera assuré de la valeur que l'on doit lui donner. Du reste, il sera facile de reconnaître la valeur de chaque



Première étude : figure vue de profil.

ton, puisque les différents genres de dessins préparatoires que nous avons donnés sont destinés à remplir cet office.

On sait qu'il faut toujours commencer par les ombres. Eh bien, supposons que l'on attaque l'ébauche de cette étude par l'œil, la première chose à faire, c'est de trouver la coloration de l'ombre de cet œil ; pour ne pas s'égarer dans des valeurs trop claires ou trop foncées, il faudra conserver exactement celles du dessin, c'est-à-dire faire un ton

d'ombre exactement aussi foncé que celui du dessin, mais aussi de la couleur exacte du ton que donnera le modèle vivant. Jamais (nous l'avons dit souvent dans le cours de cet ouvrage), on ne devra se laisser entraîner en peignant à employer du blanc pur, même pour placer un point qui semble très lumineux, soit sur le nez où frappe la lumière, soit dans l'œil le plus brillant. Il en est de même pour les noirs ; les cheveux les plus noirs ont des colorations diverses qui sont très foncées, mais jamais ils ne seront noirs comme le noir que l'on extrait du tube. Il faut aussi observer attentivement les tons qui servent d'intermédiaire entre la couleur des cheveux et celle des chairs ; ces passages sont très fins et amènent doucement les cheveux les plus noirs à se fondre sur le front, les tempes et le cou de la peau la plus blanche ; mais comme on ne s'occupe pas du dessin, il n'y aura qu'à rechercher attentivement toutes ces colorations en observant leurs valeurs. Nous donnerons plus loin des planches en couleurs avec des conseils pour les copier, mais nous voulons encore donner quelques conseils sur le dessin si indispensable à apprendre, pour ne pas se rebuter dès les premières études peintes.

Si l'on ne pouvait par de justes proportions, mettre une tête bien en place avant d'ouvrir la boîte à couleurs, il vaudrait mieux attendre que l'on fût plus fort dessinateur.

La qualité première, la plus indispensable à acquérir, c'est la correction du dessin. Sans un dessin parfait, on ne peut prétendre peindre la figure, encore moins que tout autre genre. Quand on ne peut recevoir des conseils sérieux, il est très difficile d'apprendre seul à dessiner, cependant ce n'est pas impossible avec de la volonté. Quand au contraire, on dessine correctement, on peut apprendre seul la peinture, sans autre guide qu'un bon traité, parce que la connaissance du dessin aura préparé le goût et que tout ce qui n'est que du domaine du métier et de la science s'apprend facilement par la lecture jointe à la pratique.

Il n'en est pas de même du dessin et à moins d'être doué exception nellement, il est presque impossible d'apprendre seul. Cependant la personne qui se trouverait dans l'impossibilité de recevoir les conseils d'un professeur de dessin et qui aurait malgré cela, un très grand désir d'apprendre, pourrait user d'un moyen qu'on ne pratique guère maintenant, mais dont les grands artistes d'autrefois, se sont servis pour les aider dans leurs compositions et dans la recherche du dessin ; nous voulons parler de *la vitre*. Ce renseignement qui sera d'une grande utilité aux personnes peu habituées à dessiner d'après nature, pourra d'ailleurs servir aux artistes les plus habiles, puisque le Titien, Léonard de Vinci et Albert Durer s'en servirent. Nous aurions pu décrire cet instrument, mais nous le trouvons tout expliqué dans le traité de la peinture de Paillot de Montabert ; nous avons préféré lui emprunter une description qu'il a si bien faite.

Description et usage de la vitre. — « Il y a deux espèces de vitres à l'usage des dessinateurs, la vitre perspective et la vitre orthographique. Par la première on voit les objets d'un seul point, lesquels arrivent ou se peignent sur la glace plus ou moins en grand selon qu'elle est placée plus ou moins loin de l'œil ; sur la seconde on ne reçoit, ou on ne recueille que les rayons orthographiques, droits et parallèles, en sorte que l'œil doit se transporter successivement à la hauteur et à l'écartement latéral de chaque point, duquel émane le rayon orthographique qui vient sectionner la vitre. »

On ne saurait douter de l'usage commun à plusieurs peintres du XVIe siècle de dessiner à travers une vitre. Outre les passages de P. Lomazzo, de Léonard de Vinci et de plusieurs autres auteurs, passages qui nous persuadent que l'on a souvent pratiqué la perspective à l'aide d'un verre, il est à remarquer que le célèbre Bramante met ce moyen au nombre des trois manières de dessiner en perspective. « Il y a, dit-il, trois méthodes pour dessiner : la première par raison, c'est-à-dire, par la règle ; la seconde sans la raison, mais seulement par la pratique ; et la troisième en mêlant la pratique avec la raison. La première est toute dans l'application des règles de l'optique ; la seconde s'obtient sans mesurer, mais en répétant à vue ou même d'idée et sans modèle. Il y a, ajoute-il, plus de peintres qui usent de ce second moyen, qu'il n'y en a qui usent du premier, et cependant les peintres sont considérés comme très habiles, vu leurs efforts pour rendre ou le modèle, ou leurs idées ; mais on voit dans leurs tableaux de grandes fautes dans lesquelles ne tombent pas ceux qui opèrent par la règle. Quant à la troisième manière qui consiste à mêler la règle avec la pratique, elle s'obtient à l'aide d'un verre ou d'une gaze sur laquelle on trace les objets qui sont aperçus à travers. » (Ici Bramante décrit cette méthode.)

« Or Bramante n'eût pas donné ce procédé comme troisième moyen de pratiquer la perspective, si ce moyen n'eût été qu'un secours trompeur, indigne d'un dessinateur, et étranger au talent des véritables peintres. Il faut croire au contraire que ce moyen a été employé fort souvent par Léonard de Vinci, Albert Durer, Raphaël, et beaucoup d'autres qui savaient, il est vrai, s'en servir en habiles peintres, mais qui ne rougiraient point d'en convenir aujourd'hui, et qui seraient surpris de notre prétention à dessiner juste sans l'assistance d'autres instruments que nos yeux et notre crayon. On pourrait encore ajouter comme une des preuves de cet ancien emploi de la vitre perspective, la dimension généralement petite des figures d'études des maîtres de ce temps et surtout de celles de Michel-Ange, mesure résultant de ce procédé optique.

« On trouve dans un grand nombre de traités de perspective, des projets de vitres propres à recevoir les traits perspectifs transparaissant à travers. Au reste, il ne faut qu'avoir une idée nette de la vision et de la

perspective, pour imaginer toutes sortes de machines optiques relatives à cette fin; en voici deux qui me semblent bonnes par leur simplicité; avec l'une on obtient le trait orthographique, et avec l'autre le trait scénographique.

« La première, la vitre orthographique, consiste tout simplement en une glace encadrée et d'une dimension quelconque; cette vitre est, ou portative à la main, ou peut s'adapter sur un pied.

« Veut-on dessiner orthographiquement une main ou toute autre partie, on dresse la vitre verticalement tout contre cette partie, et l'on a soin de placer son œil et son crayon toujours à la hauteur du point que l'on prend et que l'on marque sur cette vitre. Pour peu que l'on sente le principe de cette opération orthographique, on l'exécute avec succès. On conçoit qu'une main dessinée par ce procédé peut servir telle qu'elle est pour une figure de grandeur naturelle, l'altération scénographique qu'éprouveraient les parties de cette main orthographique, étant pour ainsi dire insensible.

« L'autre espèce de vitre, la vitre scénographique ne pourra être employée pour dessiner les figures vivantes, que si elle est portative et mobile à volonté, de manière qu'elle puisse suivre les oscillations du modèle; ainsi on construira en bois très léger, une espèce de pyramide dont la base sera la vitre, et au sommet de laquelle sera placé le trou où s'appliquera l'œil du dessinateur.

« Un côté doit rester ouvert et libre pour que la main et le crayon du dessinateur puissent passer pour aller tracer les contours aperçus sur cette vitre.

« Un manche servira à tenir horizontalement cette machine, et par ce moyen on peut obtenir des croquis très justes d'après la nature vivante, malgré les légers mouvements du modèle. On pourra allonger à volonté cette vitre, c'est-à-dire, éloigner ou rapprocher de la glace, le trou oculaire, pour que la glace reçoive une image plus ou moins étendue. Enfin, si l'on se rappelle qu'un tableau est une vitre, cela suffira pour user avec intelligence de ce moyen.

« Comme un crayon est plus commode et plus sûr qu'un pinceau, pour tracer sur cette vitre les lignes ou points apparents, il faut que le verre ait perdu son caractère lisse qui empêche l'adhérence; or, sans dépolir le verre en l'aiguisant, on peut, en couchant dessus un blanc d'œuf ou tout autre vernis siccatif, faire que par ce moyen, les traits adhèrent à la vitre.

« L'avantage de cette vitre, c'est de pouvoir suivre les déplacements du modèle et de se retrouver toujours vis-à-vis et dans les mêmes traits, malgré les mouvements qu'il peut faire. Ce procédé est excellent, soit pour saisir la justesse des poses, soit pour étudier les effets perspectifs. »

Le moyen de la vitre pour dessiner n'est pas nouveau, on le voit,

puisqu'il était connu et employé par les artistes du XVIe siècle, nous dit Paillot de Montabert; nous pensons avec cet auteur que le moyen de la vitre serait excellent à employer pour une personne isolée et privée de conseils; elle serait en quelque sorte un professeur qui lui montrerait d'une indiscutable façon les corrections à faire en lui signalant les défauts Il faudrait dessiner à l'œil nu, préalablement, puis dessiner avec la vitre en s'installant exactement à la même place et comparer les deux dessins, de telles leçons seraient certainement très profitables. Nous ajouterons, pour terminer, que l'on peut se procurer des vitres toutes montées et très perfectionnées chez les fournisseurs pour artistes, dans toutes les grandes villes et notamment à Paris

Quelques mots sur le dessin. — L'importance d'un dessin correct est de première nécessité pour bien peindre, et le coloriste qui passe généralement pour ne pas être dessinateur, doit cependant dessiner correctement quoi qu'on en pense, puisque s'il ne savait disposer les plans exactement par un dessin préalable, il se mettrait dans l'obligation de retoucher, de corriger pour obtenir un dessin qui soit passable et que ces retouches lui feraient perdre sa principale qualité, la couleur. Mais il faut s'entendre d'abord sur ce que l'on nomme *bien dessiner*. La question est fort difficile à résoudre et nous n'entreprendrons pas de la trancher ici. Certains prétendent que Eugène Delacroix ne savait pas dessiner; d'autres prétendent aussi que Puvis de Chavannes dessinait insuffisamment, etc... A quoi bon discuter là-dessus? Ces deux grands maîtres ont senti autrement la forme, voilà tout. Puvis de Chavannes a compris en simplifiant que la synthèse exprimait mieux ce qu'il sentait et que la petite exécution des détails enlevait la pensée créatrice qui doit dominer tout, Eugène Delacroix a répudié le contour qui en déterminant une limite à un ton,enlève l'expression d'un mouvement et le fige. Ces deux très grands artistes ont senti différemment, mais qui oserait dire que *Le Pauvre Pécheur* de Puvis de Chavannes est mal dessiné? — Il n'est pas dessiné comme on enseigne à l'École des Beaux-Arts, mais il est dessiné avec une vision particulière qui n'est pas inférieure.

Dante et Virgile, conduits par Plégias, traversant le lac qui entoure la ville infernale de Dité, et *Scène des massacres de Scio*, etc., peints par Eugène Delacroix, sont des œuvres au-dessus de tout éloge et d'un dessin inattaquable, au point de vue de la vie et du mouvement des figures.

On confond presque toujours, en parlant du dessin, le trait rigide, précis et sans rature, avec la vie qu'il doit exprimer. Pour beaucoup de personnes, bien dessiner veut dire, mettre tous les détails et en arrêter la place par un trait impeccable. Pour d'autres, ce qu'elles entendent par les mots *bien dessiner*, c'est donner l'expression, la vie et le mouvement par des traits qui semblent bouger; de là cette éternelle discussion qui

au fond, laisse d'accord les adversaires, puisque tous sont unanimes sur l'exactitude des proportions à observer; la chicane ne porte donc que sur l'expression de la vie et sur le moyen de la représenter. Or, quand un artiste limite par un trait, une figure dans une action quelconque, qu'un autre artiste pour exprimer la même action, supprime le trait et noie le contour, quel est celui qui a raison ? Nous avons dit plus haut que nous n'avions pas l'intention de trancher la question, nous laisserons donc le jeune artiste se faire lui-même une opinion; nous lui citerons cependant un exemple que nous avons donné ailleurs déjà : quand un peintre représente une voiture en marche, s'il dessine tous les rayons des roues, il est évident qu'il ne donnera que l'impression de l'immobilité; si au contraire, il efface tous les rayons et que le cercle de la roue soit lui-même très fondu, il obtiendra le mouvement. Pourquoi cette théorie qui n'est pas niable, ne s'appliquerait-elle pas au mouvement des figures ?

Considérations sur le portrait. — L'art du portrait est tellement difficile qu'il faut, pour y réussir, être doué de nombreuses qualités dont nous parlerons plus loin. Nous voulons laisser la parole aux grands portraitistes qui nous ont fait l'honneur de nous écrire au sujet des conseils qu'ils donnent aux élèves. Voici d'abord la lettre de Léon Bonnat, membre de l'Institut :

« Des étrangers, des pères qui désirent faire des peintres de leurs fils, viennent souvent me dire : « Apprenez-lui l'art du portrait. » Je leur réponds invariablement : « Il n'y a pas d'art du portrait, ce n'est pas un art spécial. Apprenez à vos fils à peindre et à dessiner ; à dessiner surtout. Apprenez-leur à construire une tête, une main, un bonhomme. Qu'ils deviennent de bons peintres, et ensuite nous verrons. »

« Les plus beaux portraits qui existent sont peints par les plus grands peintres. Le *Léon X* de Raphaël, le *Charles Quint* du Titien au musée de Madrid, la *Mona Lisa* de Léonard ; le *Bertin* d'Ingres, en sont la preuve. Nuls portraits ne surpassent les quatre que je vous cite là. Vélasquez, Rembrandt, Van Dyck, paraissent s'être occupés plus spécialement du portrait, et Dieu sait s'ils en ont fait d'admirables, mais eux aussi étaient de grands peintres, des peintres de premier ordre qui ont peint des travaux merveilleux en dehors des portraits.

« Cependant, il est peut-être un don spécial pour celui qui s'occupe à peu près exclusivement de la reproduction de la tête humaine, du portrait, c'est celui qui consiste à découvrir le trait caractéristique du personnage que l'on veut représenter, et c'est tellement vrai, qu'on voit souvent des photographies, la vérité cependant, ne donner que très imparfaitement la ressemblance désirée. Le photographe n'a pas su découvrir le trait distinctif, le port de tête caractéristique, l'allure de

son modèle ; il a agi comme une machine. Oui, c'est là un point très important, pour un portrait, mais ce n'est pas tout, et si votre œuvre n'a que cette qualité, si elle n'a pas, soit la puissance de la forme, soit la vérité du dessin, soit le charme de la couleur, elle ne sera pas viable. Elle n'existera pas. C'est ce qui fait que ce sont les plus grands peintres qui ont fait les plus beaux portraits.

« Léon Bonnat. »

On voit par cette lettre combien l'art du portraitiste est compliqué. Les études à faire avant de pouvoir espérer peindre un bon portrait sont nombreuses et diverses, car il ne suffit pas de savoir peindre et dessiner une tête, il faut être aussi un observateur et un psychologue. C'est par l'observation constante des moindres traits du visage humain, comparés à d'autres dont les caractères particuliers et intimes nous ont été révélés, que l'on arrive, par des rapprochements constatés sur le modèle qui pose, à comprendre son caractère violent, tendre, doux, querelleur ou pacifique. Cette science de l'observation peut se développer très loin si l'on y a des aptitudes, si l'on est doué. Le portraitiste doit pouvoir connaître l'âme de son modèle pour le peindre ressemblant.

Voici encore une lettre fort intéressante, que nous devons à l'obligeance de Ferdinand Humbert le peintre portraitiste si connu.

« Quant aux questions que vous voulez bien me faire sur les qualités que je crois les plus importantes pour un peintre de portraits, je vous répondrai d'une façon générale, que pour moi, elles se résument toutes à une seule, la plus rare, la plus difficile à acquérir, *celle de voir* et de comparer en quoi une œuvre d'art diffère d'une vulgaire et photographique imitation de la nature. La nature ! certes il faut la suivre comme un guide sûr, l'étudier avec amour, la rendre avec une absolue sincérité ; mais le véritable artiste devra la traduire avec son tempérament propre, sa vision personnelle et d'après *cette certaine idée* que Raphaël dit avoir toujours dirigé son pinceau ; il ne prendra pas souci de montrer sa science et son habileté, mais sa préoccupation seulement de faire passer dans son œuvre toute la sensibilité de son œil, toute l'émotion de son cœur, et de lui donner, autant qu'on le pourra, ce caractère de simplicité, de volonté et d'autorité qui fait reconnaître un maître...

« Comme conseils, cela revient à dire, faites un chef-d'œuvre, ce qui est très facile en paroles et à la portée de tout le monde.

« F. Humbert. »

Les études de figures d'un débutant ne peuvent prétendre aux qualités essentielles qui font les grands portraitistes, cela est évident, et comme dit un vieux proverbe : *Il faut être apprenti avant d'être maître.* Cependant il est très nécessaire de se pénétrer des recommandations

que Bonnat et Humbert ont si généreusement données par leurs lettres, lettres qui à notre avis devraient être apprises par cœur par tous ceux qui se destinent à l'art de peindre et surtout par ceux qui songent à se faire portraitistes

Manière de peindre un portrait. — Après avoir peint le profil que nous avons recommandé, on en exécutera d'autres en variant les modèles et les effets ; il sera très utile aussi de peindre des profils perdus, comme celui indiqué par notre dessin hors texte, page 25.

Il sera nécessaire aussi de peindre des têtes vues par derrière et dans des inclinaisons différentes, etc., etc. Enfin après ces études préparatoires, on essaiera de peindre une tête de trois quarts, voici comment on devra procéder.

Pour cette première étude, il sera important de choisir un homme comme modèle, parce que les traits étant plus accentués, montrent des plans plus écrits, ce qui facilite l'observation.

La planche en couleur, page 27, montre deux états d'un fragment de portrait buste exécutés d'après une peinture de M. Tancrède Bastet, l'artiste bien connu. Tancrède Bastet exposa cette belle œuvre au Salon de 1898 sous le titre fantaisiste suivant : *Van Sekroutk*, *peintre de la Graw*.

Le premier de ces deux états donne l'aspect du portrait ébauché tel qu'on devra l'obtenir soi-même avec les démonstrations qui vont suivre.

Nous ne saurions jamais assez redire combien l'exactitude du dessin devra être rigoureuse, si l'on veut obtenir un résultat passable. Lorsque la pose du modèle aura été définitivement arrêtée, que l'éclairage en aura été aussi très raisonné, on commencera la mise en place de la tête. Cette première opération qui se nomme en terme d'atelier *mettre en toile*, a une importance très grande, puisque c'est d'elle que dépend en grande partie le bon aspect d'un portrait. On comprendra que si la tête monte trop haut et trop près du cadre, ce sera d'un vilain effet ; si au contraire il y a trop de fond au-dessus de la tête, l'ensemble sera vide et désagréable : mais quand il y a trop, on peut couper après coup ; lorsqu'on s'est aperçu de l'erreur, ce n'est que demi-mal. Pour éviter ces mécomptes, il y a deux manières de procéder : le premier moyen très simple consiste à tendre une feuille de papier sur la toile, à faire le dessin dessus et à le transporter ensuite par un décalque sur la toile en prenant toutes les précautions nécessaires pour qu'il soit *bien en toile*. Le second moyen est aussi très simple, mais il demande une pratique suffisante du dessin et une connaissance assez grande de soi-même et de ses aptitudes. Est-on myope ? on aura une tendance marquée à faire plus petit que nature ; au contraire est-on presbyte, on verra toujours



PROFIL PERDU, ÉTUDE DE TÊTE ET DE DOS

plus grand que nature et tous les formats sembleront trop exigus. Le remède est facile à appliquer dans les deux cas, mais il faut connaître la maladie. Dans le premier cas, il faudra dessiner un ovale de grandeur naturelle en prenant une mesure sur la nature, avec un grand compas ou un mètre et en la reportant sur la toile pour se contraindre à dessiner dans cette proportion. Pour le second cas, il faudra, après avoir pris la mesure, la reporter ensuite sur la toile, en la diminuant de deux centimètres ; c'est un excellent moyen, car tout en dessinant, le presbyte augmentera, grossira les détails et peu à peu, il aura, malgré lui, atteint les limites de la grandeur naturelle. Quand la mise en place sera parfaite, il faudra dessiner le mieux possible par le procédé que l'on préférera, ainsi que nous l'avons dit précédemment.

L'ébauche se fera de la façon la plus simple, en cherchant les valeurs seulement, afin de bien construire les masses d'ombre et de lumières, sans rien modeler, ni exécuter ; les tons doivent se poser par valeurs placées à côté les unes des autres, en ne mettant pas d'épaisseurs de pâte et en ne fondant pas les tons. (Voy. la planche, p. 27, premier état).

On laisse sécher quelques jours avant de reprendre l'étude pour la terminer. On ne devra repeindre que lorsque l'ébauche sera très sèche, c'est-à-dire en laissant s'écouler une période de huit ou quinze jours au moins, si c'est un portrait que l'on veut faire. Pour une simple étude qui peut noircir ou se fendiller sans que cela porte préjudice, on pourra repeindre dès que l'ébauche semblera suffisamment sèche.

Il y a des artistes qui ne laissent pas sécher l'ébauche, ils n'emploient aucun siccatif, et quand la séance est terminée, ils mettent leur toile à la cave, dans un endroit frais et humide ; il en est qui mettent leur toile dans l'eau en ayant soin seulement que le châssis ne soit pas mouillé, prenant enfin toutes les précautions pour toujours travailler *dans le frais*.

Chaque procédé a son bon et son mauvais côté, mais tous sont à essayer, c'est ce que nous recommanderons instamment aux débutants quand ils auront peint avec le moyen que nous leur donnons ici ; ils compareront les divers procédés et finiront par en adopter un qui leur sera personnel.

Lorsque l'on reprend une ébauche pour la terminer, il est nécessaire de s'assurer que tout est parfaitement sec, parce qu'il faut, ou continuer dans le frais ou repeindre à sec ; c'est indispensable ; l'un ou l'autre sont bons, mais pas l'un et l'autre. Quand on a constaté l'état sec, il faut examiner l'état de l'embu. Si l'on a peint l'ébauche sur un apprêt très sec, en dessinant à l'encre de Chine, l'étude peut n'être pas embue, mais cela est excessivement rare, parce que, d'une part, les toiles que l'on achète dans le commerce sont insuffisamment sèches et d'autre part le procédé préparatoire que l'on emploie avant de peindre suffit pour déter-

miner l'embu de l'ébauche. Quelles qu'en soient les causes, il sera nécessaire d'enlever l'embu en passant un léger frottis de *vernis Vibert* dit : *vernis à retoucher*. On peut même affirmer que d'une manière générale, qu'il y ait ou non embu, il est préférable de passer du vernis. avant de reprendre, parce que cela facilite le travail et que les nouveaux tons se lient mieux à ceux du dessous.

Il est nécessaire de s'appliquer à terminer chaque morceau du premier coup, quand on reprend pour exécuter définitivement; par exemple, si l'on peint les yeux, il sera indispensable de les terminer avant d'exécuter une autre partie; à cet effet, toute la séance de deux ou trois heures ne sera pas trop, pour un élève peu habitué à peindre. L'œil est une des parties les plus délicates d'un portrait, car le regard contribue puissamment à la ressemblance ; c'est donc avec une attention très grande que l'on devra exécuter cette partie. Le blanc de l'œil est d'une valeur particulière indispensable à saisir très exactement en le comparant aux tons clairs des chairs. Le fondu, le mouillé de l'œil devront être la préoccupation du peintre ; le velouté des paupières exclut toute sécheresse, etc. Il est nécessaire de ne peindre les yeux que dans le mouillé, c'est-à-dire pendant que toutes les parties de l'œil et de l'arcade sourcilière sont fraîches, afin que tous les tons passent bien l'un dans l'autre, sans sécheresse; en un mot, et comme nous l'avons dit plus haut, que les yeux soient peints dans la même séance pour éviter les duretés.

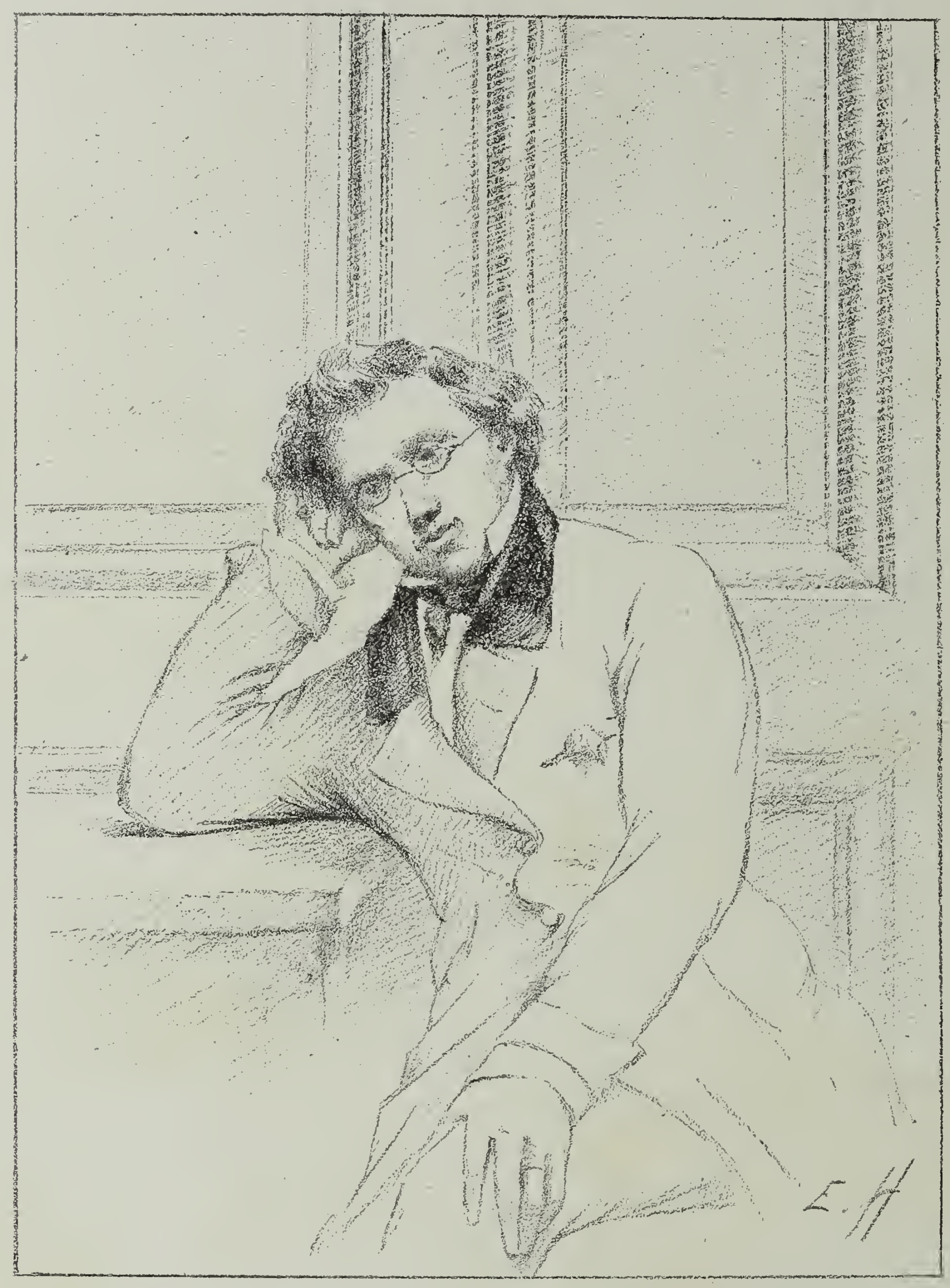
Voici maintenant une recommandation importante pour faciliter la bonne tenue de l'ensemble, et ne pas compliquer les recherches. Comme la lumière change de ton presque quotidiennement, malgré la stabilité relative du jour de l'atelier, généralement orienté au nord il sera nécessaire d'adopter une gamme de tons, en rapport avec ceux qui seront observés sur le modèle et de n'en plus changer ; ils serviront de base en restant sur la palette pour guider le travail. Exemple : on fait le ton local des chairs, le ton local de l'ombre et le ton local de la lumière. Ces colorations toutes faites, ne devront jamais s'employer telles, mais on les consultera comme le musicien consulte le diapason et tout en en conservant la valeur, on pourra les modifier à volonté pendant l'exécution, selon que l'on observera qu'elles sont plus rouges, plus vertes, ou plus jaunes et plus bleues, etc.

Le modelé exige des passages fondus, les uns dans les autres, et quelquefois les nuances sont si délicates qu'elles sont imperceptibles, en passant d'une demi-teinte à un clair. Il ne faut jamais que ces passages soient obtenus en fondant avec une brosse ou un blaireau ; ce procédé alourdit les tons en les salissant. Il faut obtenir le fondu par une multitude de petites touches de colorations diverses et de valeurs dégradées, de la demi-teinte au clair et tout au plus, dans certaines par-

ties seulement, comme autour et sous les yeux, doit-on passer un coup de pinceau de martre qui enlève la rudesse des touches sans les fondre. Ce procédé qu'il est très utile d'employer consiste à tremper un large pinceau de martre dans l'essence du pincelier, puis, lorsqu'il est plein on le passe légèrement sur la palette (dans un endroit bien propre), pour aligner les poils, et quand on l'applique sur la partie à fondre (ce que l'on nomme passer les tons) il ne faut donner qu'un seul coup. Si l'on juge nécessaire de répéter l'opération, il ne faudra recommencer qu'après avoir lavé le pinceau, pour ne pas s'exposer à tout effacer. L'essence qui emplit le pinceau est destinée à entraîner les petites épaisseurs de la pâte pour les adoucir sans les enlever ; c'est parce que le pinceau est plein de liquide qu'il traîne la couleur sans qu'elle y adhère, malgré cela il en enlève toujours un peu. On salirait donc tout si on redonnait un second coup sans avoir eu soin de le laver avant de recommencer. Dans ces conditions il est de toute nécessité que le pinceau soit bien souple, bien propre et bien plein de liquide, sans cela, on gâcherait tout ; un pinceau qui serait bien propre mais sans liquide, ne donnerait pas le résultat qu'on en attend et s'il était sec et rugueux, il perdrait tout le travail.

Le fond derrière un portrait. — Le fond d'un portrait, sans être aussi difficile que le fond d'un appartement quand on peint un tableau de genre est cependant bien plus compliqué qu'on ne pense généralement ; il est assez rare qu'il soit réussi, même dans les portraits qui passent pour être très bien peints. Il n'est pas facile, il est vrai, de peindre l'air d'un intérieur d'appartement, quand on n'a pas de lignes en perspective pour aider à l'illusion, il faut que par une touche sans forme, on fasse comprendre l'éloignement et l'air ambiant ; on le peut néanmoins quand on a acquis la science nécessaire ; voici quelques renseignements à ce sujet : en principe, il faut que le fond d'un portrait soit d'un ton neutre, pour qu'il laisse valoir les colorations des chairs et des étoffes. Si la facture est large, de touches apparentes, il sera nécessaire que les touches se rapetissent et se fondent autour de la tête pour ne pas mettre des détails qui toucheraient au portrait et empêcheraient l'air. Il doit aussi rayonner autour de la tête, une sorte d'auréole plus claire, qui, en se fondant détache la tête du fond ; cette auréole doit, bien entendu, n'être visible que pour les peintres et les initiés, sans cela le but serait dépassé, et conséquemment manqué. Il y a encore une chose importante à observer pour le bon aspect d'un portrait : c'est la valeur des ombres. Elles doivent être plus claires ou plus foncées que le fond, mais jamais de la même valeur ni de la même couleur ; faute d'observer ces règles, on obtient un ensemble mou, triste et monochrome, c'est ce qu'il faut éviter.

On voit par cet aperçu, que les fonds, même les plus simples en apparence, ne sont pas aussi faciles à peindre qu'on se l'imagine et quand ils représentent un intérieur d'appartement, c'est encore bien plus com-



Lignes verticales du fond tombant sur la tête du modèle; faute à éviter ou à dissimuler.

pliqué; il y a les meubles, les moulures, les boiseries, etc... Les moulures qui distribuent les murs par panneaux ont l'avantage d'offrir par leur fuite, des lignes qui aident le peintre à donner de l'air dans les fonds, mais elles sont aussi pour lui une source de différentes difficultés à vaincre, entre autres, celles qui consistent à peindre des lignes verticales qui viennent porter sur la tête, les épaules ou le corps du modèle,



LA VÉNUS DE MILO. ÉTUDE D'APRÈS L'ANTIQUE

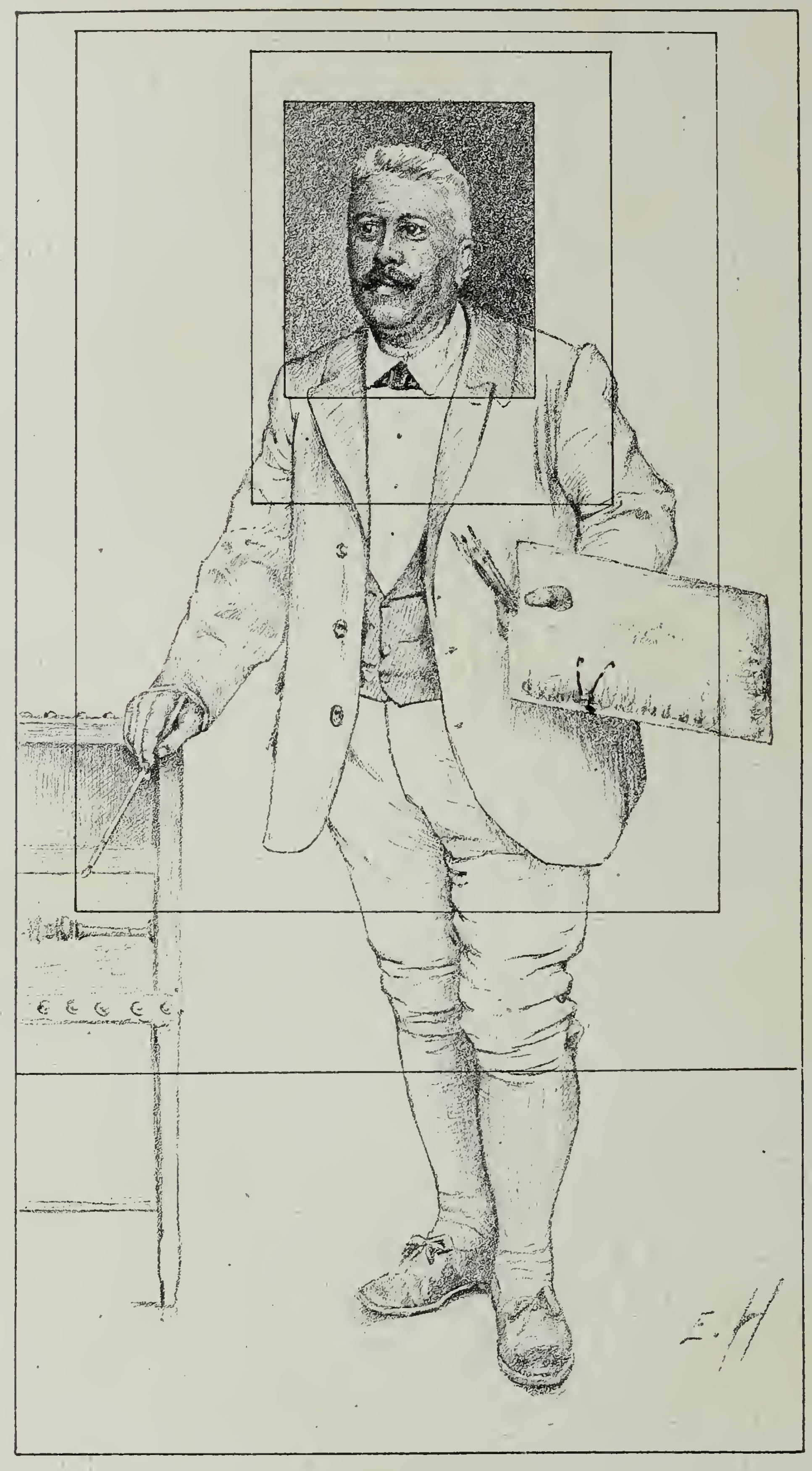
souvent même ces lignes sont ornementées et il faut que les détails des ornements soient visibles. C'est dans un cas semblable qu'il est nécessaire de connaître les règles citées plus haut, faute de cette science, on n'y parviendrait pas. Nous avons lu quelque part, la réponse d'un grand peintre à ce sujet, elle donne bien l'idée de ce que pensent les artistes sur cette question : « Quelqu'un proposait un jour à un grand maître de « le prendre pour élève, et comme ce dernier alléguait différentes « excuses, le solliciteur, pour décider le peintre lui dit : « Je vous « aiderai dans vos travaux, je ferai les fonds de vos tableaux. » L'artiste « lui répondit : « Si vous savez peindre les fonds, vous n'avez déjà plus « besoin de maître ! »

Quand on a pratiqué l'art du dessin et de la peinture pendant plusieurs années, on est frappé de la difficulté qu'on éprouve à faire beau ou gracieux et l'on se demande pourquoi tout ce qu'on dessine est toujours laid ? Pourquoi même, en copiant un joli visage, le dessine-t-on toujours en l'enlaidissant au lieu de le rendre plus gracieux encore? C'est que le beau est une science qu'il faut apprendre et qu'on ne l'invente pas. C'est en copiant d'après l'antique que l'on comprend l'art de châtier la forme. On acquiert la science des belles lignes, en copiant les maîtres anciens.

Quelques principes de goût pour la mise en toile des portraits. — Le goût est le principal guide dans beaucoup de cas lorsqu'il s'agit de chercher la pose du modèle, mais il y a aussi des règles à suivre ; elles sont presque toujours bonnes, parce qu'elles sont le résultat d'observations accumulées, discutées et finalement déterminées et transmises de générations en générations. Ainsi, bien que nous n'apprenions rien de nouveau, à quantité de jeunes peintres, nous dirons, pour ceux qui ignorent ces proportions, que l'on a reconnu que les portraits devaient se peindre selon les lois du bon goût et que ces lois sont les suivantes : Pour une tête seulement, il est nécessaire de couper la tête à la hauteur du sternum. Pour un buste sans les mains, c'est environ à la hauteur des pectoraux que doit finir la toile. Pour un portrait à mi-corps, la bordure doit se limiter au milieu des cuisses. Enfin, cela va de soi, le portrait en pied exige que toute la figure soit vue et qu'il y ait même un peu de terrain avant que la bordure ne l'encadre.

Il y a aussi des procédés optiques fort curieux à connaître et que l'on n'imaginerait pas, parce qu'ils sont le résultat de beaucoup d'observations réunies, desquelles on a déduit ce qui va suivre : on sait qu'il est plus nécessaire de faire vraisemblable, que de faire vrai ; que souvent même le vrai n'est pas vraisemblable ? or, pour atteindre la vraisemblance on a recours à tout ce qui peut la donner, c'est ce qui a créé le métier, en voici des aperçus utiles :

On peut, par la connaissance de certains procédés, donner aux portraits la ressemblance par l'aspect sans rien exagérer quant aux propor-



Manière de couper un portrait selon l'importance qu'on veut lui donner

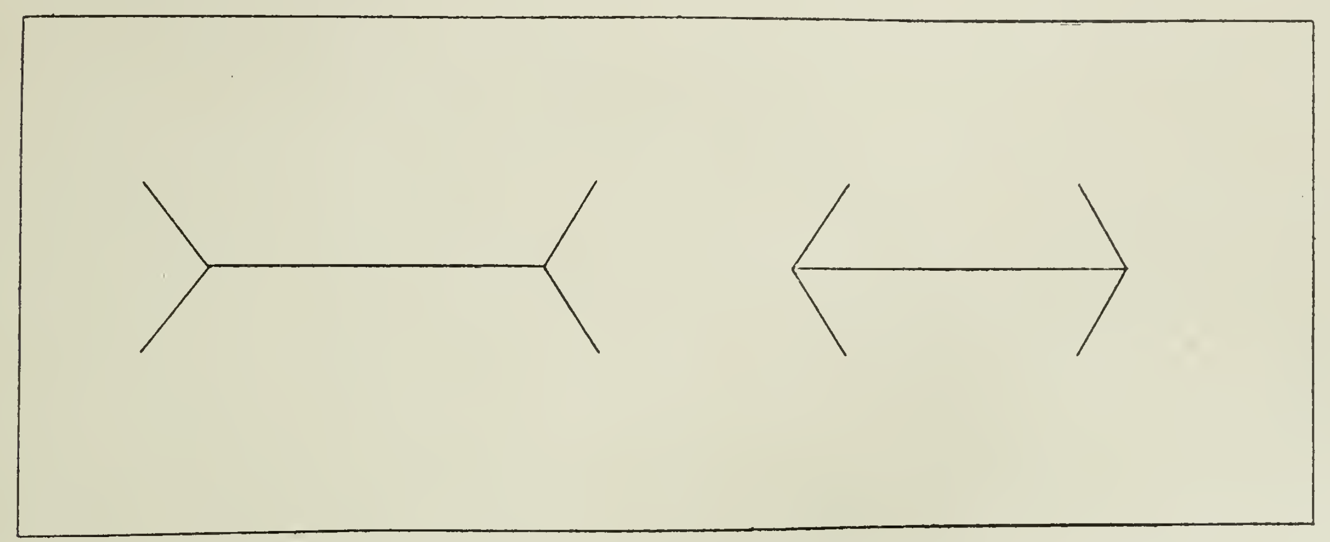
tions du modèle, on peut aussi faire paraître deux lignes semblables plus grandes ou plus petites l'une que l'autre, bien qu'elles soient



PORTRAIT BUSTE

absolument de la même dimension toutes deux, comme le montre le dessin, page 31.

De même, on peut donner l'aspect d'un individu gros, mince, petit ou grand, selon que l'on sait disposer la forme et la coupe du cadre. Veut-on faire le portrait d'un gros monsieur ? Il sera nécessaire de mettre peu de fond autour du personnage de façon à ce qu'il emplisse le cadre. Si



Manière d'agrandir ou de rapetisser deux lignes de proportions semblables.

tout au contraire, on veut représenter une personne maigre, on laissera beaucoup d'air autour, pour qu'elle semble tenir peu de place dans le cadre. Est-ce un homme grand que l'on veut peindre, il faut laisser très peu de fond au-dessus de la tête. Le modèle est-il petit ? on laissera alors beaucoup de fond au-dessus. *Ces ficelles* du métier sont utiles à connaître, parce qu'elles font naître chez le spectateur une convention tacite, qui à son insu le dispose à comprendre la ressemblance, sans explications de la part du peintre. Un portrait d'enfant doit, pour les mêmes raisons, être placé bas en toile, c'est-à-dire, avec beaucoup de fond au-dessus; cette loi est si juste, que si l'on cache ensuite une partie de ce fond avec un cadre plus petit, on obtient un grandissement du personnage qui ne semble plus en rapport avec son âge.

Portraits bustes. — Le portrait buste peut se faire de toutes les proportions : de grandeur naturelle, demi-nature, quart-nature. On peut aussi le peindre beaucoup plus petit, mais ces proportions sont alors du domaine de la miniature.

Quelle que soit la dimension adoptée, les lois de l'arrangement, de la mise en toile, etc..., restent les mêmes. Le portrait buste de grandeur naturelle exige, pour être d'un bon aspect, la toile dite de 25 ; si l'on veut y ajouter les mains, il sera nécessaire de prendre une toile dite de 30, pour un portrait de femme, sans accessoires comme celui que montre la planche en couleur, page 33.

Pour un portrait d'homme avec les mains, la même dimension de toile suffit dans un portrait ordinaire ; mais si l'on veut faire un portrait de style, comme ceux qu'on voit dans les musées, représentant des guerriers, des princes, des rois, etc., la toile dite de 40 sera mieux appropriée parce qu'elle permet d'ajouter un accessoire utile. Les peintres Flamands avaient bien compris cela pour leurs portraits de bourgmestres qu'ils représentaient soit assis à une table avec les accessoires utiles aux délibérations, soit dans l'encadrement d'une fenêtre à balcon de pierre, etc.

Le portrait que nous reproduisons en couleur, d'après la belle toile de M. Renard-Brault, l'éminent professeur de peinture de la Manufacture nationale de Sèvres, est celui de Mme *Jack Morand*, décédée depuis peu, dont les nouvelles sentimentales ou héroïques ont eu tant de succès dans les revues et les suppléments littéraires. Ce portrait montre les ressources que l'on peut obtenir avec la proportion d'une toile dite de 30. Les mains peuvent tenir très à l'aise, mais on ne peut pas faire entrer dans la composition, des accessoires importants ; c'est à peine s'il peut tenir un coin de table pour appuyer le modèle. Tout au contraire, dans la toile dite de 40, qui n'est cependant que de quelques centimètres plus grande, on a toute liberté pour faire figurer des accessoires d'un volume important.

On ne sait pas, généralement, combien l'introduction des mains exige de connaissances approfondies en dessin et en anatomie ; et de plus, une science de la peinture qui ne s'acquiert qu'avec une longue pratique. Il ne suffit pas de dessiner correctement et de peindre agréablement, il est nécessaire de posséder la science de l'effet pour harmoniser l'ensemble, de façon à ce que les mains ne viennent pas nuire à l'effet de la tête et distraire l'attention en obligeant le spectateur à regarder ailleurs. Les mains d'un portrait obligent le peintre à donner un mouvement au corps. Pour que ce mouvement soit juste et bien dessiné, il faut que l'artiste sache peindre une figure nue ; sans cette science, il lui serait impossible de construire un portrait convenablement ; il peindrait des étoffes, mais il ne saurait faire comprendre qu'il y a dessous un corps vivant, composé de chairs, de muscles et d'os. La physionomie des mains est aussi très particulière, on ne peut pas apprendre à peindre des mains et les répéter à l'occasion ; quand on peint des mains, il faut les faire ressemblantes au point que l'individu puisse être reconnu par la vue seule de ses mains. Voilà un aperçu des difficultés qui attendent le peintre, s'il veut peindre un buste avec les mains. Nous ne pensons pas devoir nous étendre davantage sur l'art de peindre un portrait, nos planches en couleurs doivent suffire à démontrer l'indispensable pour les débutants ; ces renseignements les mettront sur une voie qui les conduira à trouver eux-mêmes ce que nous omettons, faute de place. La


RENARD
BRAULT

planche (page 33) qui montre le buste de femme, fera voir dans quelle valeur il est nécessaire de peindre les mains pour ne pas nuire à l'effet de la tête.

Avant de terminer ce chapitre, nous ajouterons encore quelques lignes puisées dans le traité de peinture de Paillot de Montabert au sujet de la composition et de l'invention dans les portraits ; voici ce qu'il dit :

« Puisque composer un portrait c'est composer un tableau, puisque c'est inventer et disposer une production d'art, dans laquelle la beauté doit être offerte avec la vérité de représentation, nous n'avons à recommander ici que la même théorie exposée à la partie de la composition et qu'à appliquer cette même théorie aux portraits.

« Beaucoup de personnes demanderont quelle invention il peut y avoir dans un portrait ? En effet, tant de peintres, au lieu de méditer sur la composition de leur portrait, disent tout de suite à leur modèle : Placez-vous là ; je vais commencer par les yeux. Tant de peintres se croient obligés uniquement, en faisant un portrait, à répéter les traits et la ressemblance de la face de l'individu, qu'il n'est pas étonnant que dans cet art du portrait, les personnes ignorantes en peinture n'y voient rien à inventer et croient suffisantes la patience et l'adresse seulement, pour bien copier. Néanmoins, si on possédait la vraie définition de l'art, on reconnaîtrait, qu'avant de placer par exemple la tête et ses détails sur la toile, il faut bien être assuré de la légère inclinaison que peut avoir cette tête sur le col et le col sur la poitrine ; et cette inclinaison, ce mouvement (s'il convient qu'il ait lieu, puisque souvent la tête doit rester droite, bien qu'elle paraisse un peu penchée par l'opposition oblique de la ligne du col) ce mouvement dis-je, ne faut-il pas examiner avec beaucoup d'attention, s'il est le mouvement propre à l'individu, s'il est dans ses mœurs, dans ses habitudes, s'il n'est pas contraire à l'art, je veux dire à la vraisemblance, au mode enfin du portrait. Je ne parle pas du choix des combinaisons des lignes que donnent les bras, les vêtements, et les accessoires de ce buste. Je ne parle pas du choix du clair-obscur et du coloris, ni de son degré d'exagération, afin de le faire paraître plus vrai lorsque le tableau sera en place et considéré sous tel ou tel jour. De plus, ne faut-il pas méditer sur la convenance du luminaire, sur celle de l'espèce d'air coloré ou incolore, propre enfin au sujet ? Ne faut-il pas méditer sur la disposition et la couleur des draperies, puisqu'elles peuvent enlaidir, rendre équivoque ou embellir la carnation du modèle, tout en favorisant la combinaison optique de l'ensemble ? Enfin, toutes ces qualités et mille autres, n'appartiennent-elles pas à l'invention, ne s'obtiennent-elles pas par la réflexion et la méditation au lieu de s'obtenir comme certains artistes le prétendent par la témérité, par la franchise, la vivacité et par la patience ou la dextérité de la main ?

« Si on voulait remonter encore plus haut, on prouverait que de plus,

il faut méditer pour savoir si on reconnaîtra digne ou indigne d'être représenté en peinture, tel ou tel individu qui demande son portrait; s'il n'est pas du devoir d'un peintre sévère, et qui recherche l'utilité de l'art, de se refuser à représenter certaines figures que toutes les combinaisons ne sauraient embellir, certaines figures enfin qui, bien qu'elles soient à la mode, paraîtront pour toujours hideuses et triviales, quoiqu'en fasse le peintre. Sans l'invention, sans la philosophie, on n'est donc pas peintre même lorsqu'il ne s'agit que d'exécuter un portrait. »

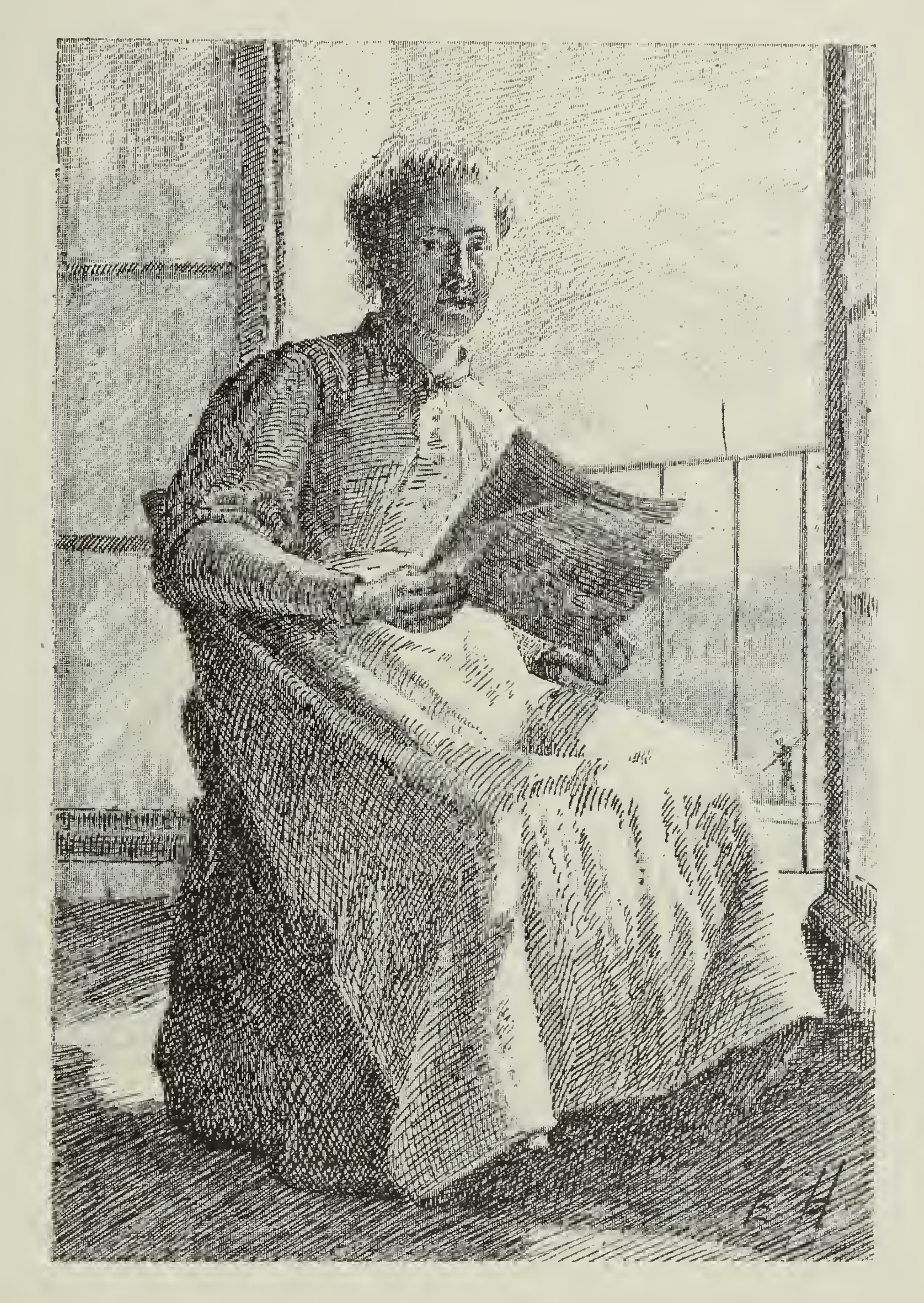
Nous ne sommes pas entièrement de l'avis de cet auteur, car nous prétendons au contraire que, pour les vilains visages, il est des dispositions et des éclairages favorables. Pour le portraitiste de race et de réel talent, les vilains modèles ont un intérêt particulier; c'est une victoire à remporter et elle tentera toujours les artistes combatifs, c'est-à-dire ceux qui ont horreur de la routine et de la banalité. On peut dire qu'il n'y a pas de vilains modèles (en exceptant les monstres qui n'ont d'intérêt que pour la pathologie, bien entendu), il n'y a que de mauvais peintres; tous les visages sont beaux, si l'on sait y découvrir le charme qui les anime à certains moments. C'est là que se montrera l'artiste et l'observateur qui saura trouver la pose avantageuse et l'effet approprié. Exemple : ayant à peindre une femme laide, il faudra trouver le mouvement qui lui est le plus habituel, afin que par cette pose, on reconnaisse déjà la silhouette; puis pour dissimuler les traits, on placera la personne tournant le dos à une fenêtre, en lui faisant lire une lettre ou un livre, si elle est jeune, tenir un éventail ou un journal, si elle est âgée. La tête ne sera éclairée que par une auréole vive et tout le visage s'éclairera par clair-obscur, étant reflété par l'éventail ou le journal qui lui enverront une lumière suffisante et appropriée.

Ce genre de portrait pourra faire aussi un tableau charmant, car l'effet peut en être très beau. Il y a aussi le profil perdu qui peut être d'un grand secours, l'effet de lampe et la pose au piano dans un effet à contre-jour comme celui qui vient d'être conseillé, etc., etc. Il y a cent manières de tirer parti d'un vilain modèle, comme il y a aussi cent manières de ne rien faire de bien avec un très beau modèle, car, « la mission de l'art, n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer! un artiste n'est pas un copiste, c'est un poète. »

Nous ne donnons pas d'autres conseils sur les portraits, bien que nous ayons quantité de choses à dire sur le portrait en pied et de grandeur naturelle; ce que nous avons omis ici se retrouvera plus loin aux tableaux et aux études de figures. On ne saurait entreprendre à ses débuts avec succès un portrait en pied, non parce que la toile est plus grande, mais bien parce que la science a besoin d'être plus étendue et qu'il faut pour affronter une telle difficulté, savoir construire une figure; nous allons donner plus loin les moyens d'y parvenir, mais nous avons encore à

ajouter quelques mots au sujet des portraits intimes qui sont presque du domaine du peintre de genre et d'intérieurs.

Portraits intimes. — Il est un genre de portraits très intéressant et moins banal que les autres, c'est celui qui consiste à représenter le



Pose à contre-jour servant à dissimuler les traits du visage.

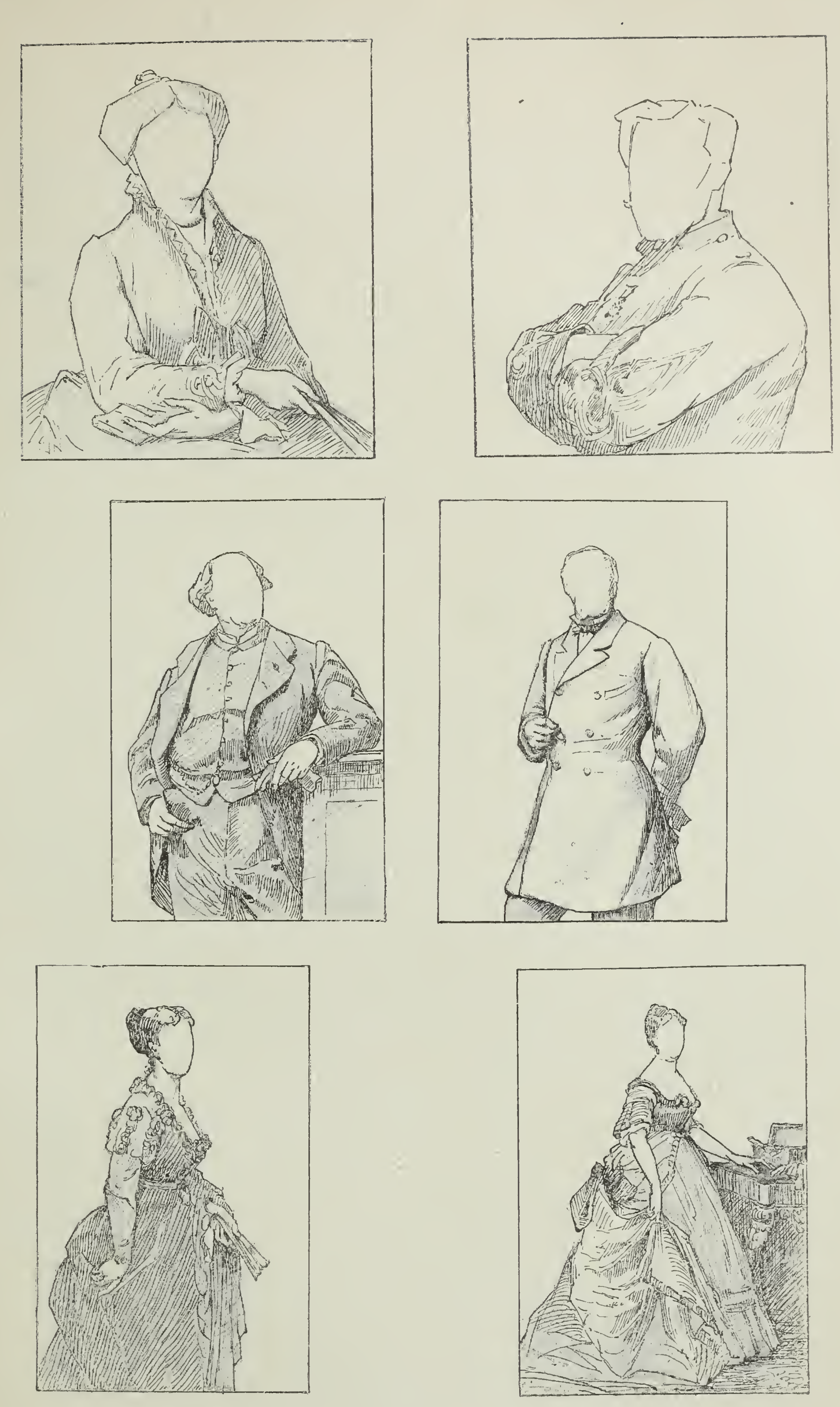
personnage dans le milieu qui lui est habituel. L'artiste, croyons-nous, doit faire tous ses efforts pour décider lui-même ses modèles à se faire représenter parmi les objets qui leur sont familiers. C'est aussi pour le peintre un auxiliaire très utile, car, un fond qui raconte ce que fait un personnage montre ses goûts et fait deviner son caractère; c'est pour l'artiste une sorte d'explication muette qui augmente ses moyens. C'est ainsi que l'on a vu de forts beaux portraits représentant, l'un, un savant chimiste dans son laboratoire, l'autre, un homme de lettres dans son

cabinet de travail, comme le beau portrait de Jules Lemaître par Ferdinand Humbert, etc. Mais ce genre de portrait s'élève beaucoup au-dessus des talents ordinaires; pour réussir à les peindre très bien, il faut non seulement le goût d'un artiste, mais il faut encore une éducation de peintre, très étendue. Il faut savoir peindre et dessiner sans embarras tout ce qui peut se présenter et pour parvenir à cette facilité il faut avoir étudié l'anatomie, la perspective, l'architecture, la nature-morte, etc., il faut être peintre portraitiste, peintre de genre, peintre d'intérieurs, etc. Voilà vers quelles études sera conduit naturellement le peintre qui voudrait se faire portraitiste, s'il veut être à même de peindre des portraits intimes.

Quand on a appris à dessiner avec un professeur qui exige que le dessin soit ce que l'on nomme *calé*, c'est-à-dire que la rectitude des lignes soit impeccable, au détriment du caractère même, car il y a beaucoup de professeurs qui préfèrent cela, on est enclin à ne pas rechercher le caractère du modèle; on corrige même ce qu'il a de défectueux pour le faire ressembler à la formule consacrée. Il est convenu par exemple, que, dans un visage bien d'ensemble, les yeux sont à la même hauteur, sur une ligne qui varie selon que la tête est droite ou inclinée; la ligne des sourcils doit être très parallèle à celle des yeux, en suivant exactement leur inclinaison ou leur horizontalité; les lignes des ailes du nez, de la bouche, et du menton doivent également observer ce parallélisme pour les visages d'un ensemble irréprochable. Tout cela est parfaitement juste et doit être appliqué lorsqu'on dessine l'antique qui est sans reproche. Ces conventions artistiques ont aussi pour but de montrer que le beau doit être ainsi, et que, en dehors de ces principes, il n'existe plus.

Pour un artiste qui compose un tableau, ces lois sont nécessaires, mais pour le portraitiste qui les a apprises, elles doivent souvent être négligées s'il veut obtenir la ressemblance; nous dirons même que si le modèle n'a pas les yeux d'ensemble, c'est-à-dire placés exactement sur la ligne parallèle des autres détails du visage, non seulement il ne faudra pas corriger ce défaut, mais il sera nécessaire de l'accentuer; c'est par ce moyen que l'on obtiendra la ressemblance.

Ce que Bonnat appelle « *le trait caractéristique* » n'est autre chose que cela. Le grand portraitiste nous le dit lui-même, la photographie qui, cependant, est la vérité même, ne donne pas la ressemblance la plupart du temps, parce que le photographe ne sait pas voir le trait caractéristique, ou qu'il corrige par des retouches des yeux trop petits et des bouches trop grandes, qu'il n'a pas su observer que le modèle a l'habitude de porter la tête inclinée et qu'en la lui emboîtant dans son appui pour en obtenir la rigidité, il enlève ce trait caractéristique. La caricature, qui n'est à notre avis que le calembour de l'art, puisqu'elle est à l'art, ce que le calembour est à l'esprit, la caricature, disons-nous, a le mérite d'évoquer la ressemblance par son exagération même. C'est donc



Croquis de différentes poses de portraits, copiés sur des tableaux de maîtres.

une preuve indéniable qu'il faut accentuer le défaut pour faire ressemblant, puisque, si on l'exagère jusqu'à obtenir la caricature, la ressemblance existe toujours et que si on prend l'excès contraire en corrigeant le défaut, il n'y a plus aucun rapport de ressemblance entre le modèle et la peinture.

Il est utile de construire des lignes bien d'ensemble, quand on établit le dessin d'une tête, mais lorsqu'on dessine les détails, si la bouche ou tout autre détail n'est pas d'ensemble, il faut s'en emparer comme d'un des traits caractéristiques qui aideront le plus à la ressemblance.

Nous terminerons ces conseils en renvoyant le lecteur à la page précédente où des croquis de poses différentes sont empruntés à des portraits célèbres; en les consultant, il puisera des idées sur la manière de faire poser les modèles.

Le nu. — Pour peindre une figure nue, ou même simplement un personnage habillé et en pied, il est nécessaire d'avoir un atelier ; à la rigueur, une grande pièce peut suffire, mais à la condition que la lumière ne vienne que d'une seule baie; il faudra donc condamner les autres ouvertures, s'il s'en trouve plusieurs dans la pièce. Il sera aussi très utile de choisir l'orientation du jour au nord, parce qu'il est plus stable ; si la lumière du nord est plus froide que celle des autres points cardinaux, elle est plus constante et le peintre peut étudier plus longtemps, en retrouvant le lendemain une lumière presque semblable à celle de la veille, quelque soit le temps au dehors, pluie, ou soleil. Il est nécessaire de faire poser le modèle sur une table *ad hoc* que l'on nomme table à modèle. (Voir notre dessin dans la partie qui traite *l'Outillage*.) Cette table, en élevant le modèle, a l'avantage de le montrer comme si on en était éloigné à la distance voulue pour bien juger son ensemble. On sait que cette distance doit être deux fois et demie ou trois fois égale à la hauteur totale du modèle ? ce qui oblige à un recul de trois ou quatre mètres et même davantage quelquefois. Quand on peint dans une pièce qui ne peut permettre ce recul, il est nécessaire et même indispensable d'employer la table à modèle, mais à défaut de table spéciale une caisse assez grande, ou des tréteaux sur lesquels on place des planches, peuvent rendre le même service, pourvu qu'ils élèvent le modèle de cinquante centimètres au moins et de quatre-vingts centimètres au plus. Lorsqu'on n'a pas d'atelier spécial et qu'on travaille dans une pièce trop petite, il devient très difficile de proportionner une figure même pour un artiste qui sait bien dessiner. Le défaut d'éloignement présente les pieds vus du dessus, cela les exagère et les enlaidit; enfin les valeurs deviennent très peu appréciables et cela complique encore les recherches.

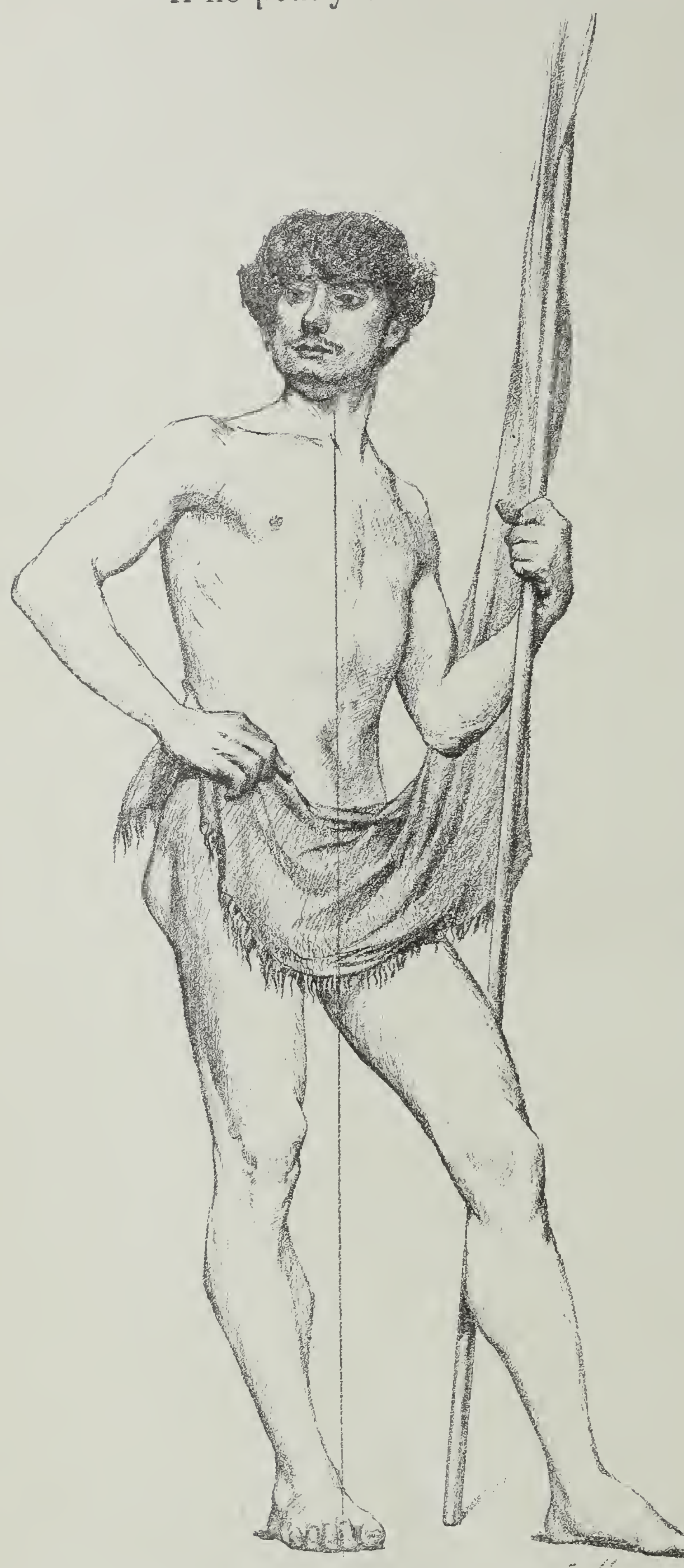
Les premières études qu'on devra faire sont des figures debout dans des mouvements simples. Nous ne nous étendrons pas jusqu'à expliquer comment on doit dessiner une figure nue, on a beaucoup écrit

ÉTUDE DE NU

de livres sur l'art du dessin et nous supposons que l'élève qui consulte cet ouvrage pour y trouver des renseignements sur l'art de peindre, sait suffisamment dessiner pour aborder la peinture du nu. S'il ne savait pas mettre en place une figure, c'est-à-dire la proportionner correctement, nous le renverrions à ces livres qui abondent et sont pour la plupart très bien écrits. Ils y verront qu'il est indispensable de dessiner d'après des plâtres et se procureront des moulages d'après l'antique, soit en les demandant aux fournisseurs pour artistes, soit en les achetant directement au Musée du Louvre, où l'on vend de très beaux moulages. On ne peut espérer dessiner convenablement une figure vivante, si l'on n'est pas à même de dessiner correctement une académie d'après la bosse, ce qui implique les études d'ostéologie et d'anatomie. Quand on n'a pas l'habitude de dessiner le nu, une première difficulté se présente, c'est la mise en place. Les livres ont bien appris que l'on doit, pour dessiner une figure debout, tirer une ligne verticale sur la toile ou sur le papier à dessin, que cette ligne doit être tracée en coupant la figure en deux, passant par le *sterno-cléido-mastoïdien,* pour tomber d'aplomb avec la *malléole interne* de la jambe qui porte ; mais cela est insuffisant, bien que fort utile à connaître. On a lu aussi, qu'une figure debout se divise en sept parties depuis le sommet de la tête jusqu'à la plante des pieds ; on a appris par cœur, toutes les divisions de ces sept parties. On sait enfin que les modèles de taille ordinaire n'ont que six têtes un quart ou six têtes et demie et que si l'on divise la figure en sept parties qui représentent sept fois la hauteur du sommet du crâne au-dessous du menton d'une tête humaine, c'est pour obéir aux lois du beau, quand on idéalise une figure, mais que cela n'est pas exact et qu'il ne faut observer cette règle qu'autant qu'on veut donner de l'élégance aux figures. Les artistes de la Renaissance qui se préoccupaient surtout de l'élégance de leurs figures, n'ont pas craint de leur donner huit têtes et souvent plus, ce qui évidemment est hors nature, mais donnait une grâce et une sveltesse indéniable. Nous avons dit que la mise en place était la première difficulté à vaincre, même pour un jeune peintre ayant appris par cœur toutes ces règles, parce que le modèle bouge toujours, malgré le soin qu'il met à poser et qu'il faut une grande volonté basée naturellement sur la science de toutes les règles du dessin, pour voir le mouvement dans son ensemble, déterminer les points importants par lesquels passe la ligne du fil à plomb, et n'en plus sortir ensuite quels que soient les déplacements où la fatigue entraînera certaines parties du modèle.

Comme il est très difficile de bien mettre en toile, en cherchant toutes les choses dont on devra se préoccuper, nous conseillons de dessiner préalablement sur une feuille de papier ; quand ce travail semblera suffisant, on le calquera pour le transporter sur la toile, ce moyen évitera de salir l'apprêt, et permettra de placer la figure d'une façon certaine.

Il ne peut y avoir une manière ou un procédé différent pour peindre une figure. Quand on a peint des têtes par les moyens que nous avons indiqués, on sait comment on doit peindre une figure entière; c'est plus difficile, mais cela est tout semblable quant aux moyens à employer.



Type d'une figure où la ligne verticale tombe d'aplomb du sterno-cléido-mastoïdien, à la malléole interne de la jambe qui porte.

Les gammes de tons préparés à l'avance, seront pour une étude d'ensemble, d'une grande utilité. Il faudra donc préparer au moins trois tons sur la palette, pour faciliter la rapidité de l'ébauche. (Voir tout ce qui a été dit aux précédents chapitres.) On commencera par ébaucher le fond autour de la tête, et quand la tête sera peinte, on continuera l'ébauche du fond, autour de la partie que l'on voudra travailler, c'est-à-dire que si l'on pense ébaucher les épaules, les bras et le torse dans la même séance, on devra peindre une bande du fond, autour de ces parties. En un mot, il faut que le fond soit peint en même temps que la figure, c'est pour cela que l'on devra ébaucher le fond au fur et à mesure que l'on achèvera les différentes parties. Pour terminer, on finira de couvrir la toile en peignant complètement le fond.

Ces études doivent être faites assez grandes pour faciliter l'exécution des détails; la toile dite de 25 est préférable; on peut réduire le format, mais il serait difficile de l'agrandir avant d'avoir beaucoup peint dans ces proportions. Quand la toile sera couverte, on examinera l'ensemble du modèle,

afin de se rendre compte de l'endroit où la lumière est la plus claire et l'on posera cette lumière qui ne devra plus être égalée dans aucune autre partie claire, c'est ce qui donnera à l'effet général beaucoup d'aspect.

Nous ajouterons peu de chose, au sujet de cette étude, car tout ce qui a été dit pour les portraits, pourra servir de guide pour reprendre et terminer la figure. Ce qu'il faut voir constamment, c'est l'ensemble, quand on a peint une partie, il est nécessaire de la comparer aux autres. Le baron Gros ne disait-il pas à ses élèves : « Si vous peignez la tête, regardez les pieds, » et il ajoutait : « préparez des gammes se rapprochant le plus possible du ton local qne vous observez dans la nature, il vaut mieux regarder dix fois la nature et ne toucher qu'une fois la toile, etc... »

Les études des extrémités devront être l'objet d'une grande attention de la part du peintre; en renouvelant constamment ces études, il y trouvera autant de plaisir qu'à peindre des têtes, parce que les mains et les pieds ont des physionomies qui montrent tout le caractère d'une figure et révèlent la race de l'individu. Chacun sait par exemple, que le pied petit et cambré, ainsi que les attaches fines des pieds et des mains, sont l'indice d'une distinction naturelle, il ne faudra donc pas dessiner les attaches d'une fille de ferme, comme on dessinerait celles d'une femme élégante, etc., etc.

Il y a un moyen très utile à pratiquer quand on dessine seul et loin de tous conseils pour bien apprendre à dessiner et faire des progrès rapides. Ce moyen, c'est l'étude du squelette et de l'écorché, ainsi que nous l'avons dit, mais en appliquant ces études directement à la figure que l'on dessine, en plaçant le squelette articulé dans le même mouvement que celui du modèle, afin de se rendre compte des saillies des os On peut aussi décalquer le contour du dessin quand la figure est terminée et reconstituer dans ce contour les os du squelette ; ce genre de travail est d'un grand secours pour comprendre rapidement les raccourcis et apprendre à proportionner les figures.

Les études de nu devront se peindre par tous les effets imaginables, tous les jours de l'atelier, y compris le soleil si on peut l'y faire pénétrer, ainsi que l'éclairage à la lampe ou au gaz, etc., etc. La variété de ces éclairages habituera le peintre à des colorations diverses qui l'obligeront sans cesse à trouver des gammes nouvelles et des valeurs différentes; cette gymnastique est indispensable pour permettre d'aborder tous les effets possibles et faute d'un tel entraînement, on ne pourrait peindre des tableaux. On voit souvent des élèves très forts quand ils sont à l'atelier et tant qu'ils peignent une figure par le jour habituel avec le même fond ; mais, dès que le fond n'est plus le même, ils perdent leurs moyens et ont tout, à réapprendre; il est nécessaire de ne pas les imiter.

La figure en plein air. — Après cet entraînement préparatoire, il sera nécessaire de peindre le nu en plein air, ou tout au moins des têtes et des torses d'hommes. Ces études qui sont excessivement intéressantes, montreront au jeune peintre des colorations surprenantes dans les lumières des chairs et des tonalités d'une finesse et d'une diversité insoupçonnées dans les ombres. Quant aux recherches des valeurs, elles seront pour



Les ramasseurs de sable (figures en plein air).

lui d'une nouveauté dont la difficulté insaisissable attisera l'ardeur d'y réussir. Les reflets qui viennent de tout ce qui compose la nature, donnent parfois des colorations si étranges aux lumières et aux ombres, que les figures se modèlent dans une même valeur ; on y voit des ombres aussi claires que le ton local des chairs, mais que la couleur seule différencie ; par exemple, une joue se modèle en passant du violet au vert, sans que l'ombre soit plus foncée que la demi-teinte, etc. Ces études sont extrêmement intéressantes ; elles seront indispensables pour former les yeux d'un débutant et lui apprendre la coloration des ombres qui est une recherche toute moderne à la gloire des impressionnistes.

Nous avons demandé à Roll, le charmant peintre du plein air, quels sont les conseils les plus utiles à donner aux jeunes peintres, voici ce qu'il a eu l'obligeance de nous répondre :

« Les conseils à donner aux jeunes gens épris de notre haute carrière me semblent pouvoir se résumer ainsi : Ouvrir tout grand ses yeux et son cœur pour s'efforcer de saisir avec le sens profond, les expressions extérieures de la vie.

« Regarder et comprendre ou, plus exactement, regarder et sentir. Apporter à cette étude avec des sens affinés, le cœur ingénu et fervent des vrais croyants ; une cervelle libre de tout bagage littéraire, dédaigneuse des conventions, des puériles succès.

« Le grand enseignement est autour de nous, dans la nature qui comprend tout, et qui, dans la plus humble de ses manifestations, offre plus de beauté que l'imagination n'en peut évoquer.

« A chaque pas, elle nous enveloppe de cette beauté touchante et mystérieuse.

« Celui qui veut la pénétrer doit renoncer à tout, pour l'étudier chaque jour avec une volonté, un acharnement que rien n'interrompt ni ne décourage.

« Regarder n'est pas suffisant ; il faut aimer les êtres et les choses pour les mieux entendre. Alors l'émotion vient avec le besoin de la traduire.

« L'œuvre est cette émotion matérialisée.

« Il est bon d'étudier le nu sous des jours variés, dans l'atelier ; on peut ensuite transporter le modèle dehors, en observant les changements qui se produisent dans la coloration par la lumière. Puis en plein air, on guette l'effet, si fugitif.

« Dehors, tout est intéressant au même degré que le modèle : le paysage qui l'entoure, le ciel qu'il reflète, la lumière qui l'enveloppe et le métamorphose incessamment.

« Que la préoccupation de l'artiste soit faite de toutes ces choses ; que son désir de vérité soit absolu, exempt de l'habileté que donnent les longs stages dans les ateliers, afin qu'il demeure innocent et troublé devant la nature. Car son trouble et son émotion, il ne les communiquera que par la vérité que contiendra son œuvre.

« Je pense que vous ne sauriez trop le répéter aux jeunes artistes : l'art élevé est celui qui s'applique à rendre la vie, la vie qui s'agite et chante, souffre, palpite autour d'eux. Ces souffrances, ces palpitations, prêtent une grandeur aux hommes, même les plus vulgaires ; qu'ils s'appliquent à la sentir, à la dégager ; avec les mêmes hommes ils exprimeront de grands sentiments, avec les choses, ils donneront l'intelligence des choses. »

« Roll. »

Cette belle lettre révèle l'homme intime, artiste, observateur, désintéressé et obligeant ; tout ce qu'il exprime est à retenir. C'est par cette

vérité des choses, cette émotion ressentie au contact de la nature, au spectacle des actions des hommes, que Roll a si bien compris la vie dans l'ambiance et a si bien traduit les joies et les tristesses de l'humanité.

Lorsqu'on aura fait des études de ce genre, en s'efforçant de les peindre avec conscience et de les dessiner avec le caractère personnel à chaque modèle, il sera facile ensuite de faire des pochades de mouvements en observant les travailleurs en plein air, depuis les ouvriers qui chargent du sable au bord de la rivière et les laveuses qui battent le linge en chantant, jusqu'aux laboureurs qui conduisent la charrue, aux moissonneurs, aux batteurs, aux faucheurs, etc., etc., en un mot, à tout ce qui personnifie le travail humain dans la campagne, en plein air. Ces études sont très séduisantes, parce qu'elles suggèrent quantité d'idées et de compositions de tableaux. L'artiste qui se sent las, après avoir beaucoup étudié dans l'atelier, n'a qu'à prendre une petite boîte à pouce et à sortir au grand air, il n'aura pas fait cent pas, que déjà il aura oublié ses fatigues et s'arrêtera pour observer un travailleur ; il ne l'aura pas contemplé cinq minutes que son imagination sera en éveil ; au bout d'un quart d'heure, il aura plusieurs projets de tableaux en tête, et quand il rentrera à l'atelier, les petits panneaux de sa boîte seront couverts de pochades documentaires pour ces futurs tableaux.

Pour les études de figures en plein air, on n'a pas de peine à trouver des effets intéressants au point de vue de la couleur ; au soleil principalement, tout devient superbe ; les chairs, les étoffes, les accessoires même les plus simples, prennent par l'opposition et la coloration des lumières et des ombres vigoureuses, quoique enveloppées, un aspect imprévu et pittoresque, qui donne envie de les peindre. Cependant, quand on n'a pas une grande habitude d'étudier en plein air, on se heurte à tant de difficultés, qu'il est nécessaire d'être dirigé pour éviter les pertes de temps et les mécomptes qui découragent. Pour faciliter les premières études, nous dirons aux jeunes peintres : choisissez de préférence un effet simple, par exemple, une figure à contre-jour, tournant le dos à la lumière ; sa silhouette vous intéressera parce qu'elle vous montrera un dessin bien net, un contour très perceptible et des masses colorées, d'une seule valeur, sans détails où l'on se perd, quand on n'a pas encore la science de la synthèse.

Placez votre modèle, comme celui que montre notre planche en couleurs page 45. C'est une bergère de la Creuse qui file du chanvre, tout en surveillant ses brebis qui paissent plus bas. L'action ne compte pour rien, donnez-lui tel mouvement qu'il vous plaira, l'important pour cette étude, c'est de placer le modèle à contre-jour et qu'il soit assez élevé pour se silhouetter sur le ciel, afin de donner l'effet simple que nous recommandons. S'il vous est facile de vous procurer un modèle qui pose pour vous, cela sera parfait, car vous pourrez alors donner une séance entière au dessin et



bâtir une figure qui soit construite convenablement. Quand vous reviendrez le lendemain pour peindre, vous n'aurez plus alors qu'à vous préoccuper des valeurs et du ton, c'est ce qui facilitera le travail. Si au contraire, c'est en vous promenant la boîte à la main, en quête des motifs, au hasard des rencontres heureuses que vous avez trouvé un modèle complaisant, n'hésitez pas, choisissez ce que vous voulez faire, il faut dessiner ou peindre. Quand on est tout jeune dans le métier, on a généralement une telle envie de peindre qu'on ne résiste pas à prendre la palette. D'abord, le dessin va comme il peut. Tout ce que dit le professeur est inutile, on sait qu'il a raison, mais la raison est si maussade. Plus tard, lorsque l'on a acquis une expérience personnelle, on préfère dessiner parce que cela est plus utile et que l'on rapporte toujours un document sérieux. Ainsi par exemple : étant donné l'effet qui nous occupe, le modèle de rencontre qui partira dans une heure et que l'on ne reverra pas le lendemain; le plus profitable serait de le dessiner avec un ton se rapprochant de ceux qui habillent le modèle (celui-là avait un grand manteau bleu marine, un corsage gris à manches semblables, une robe brune et un tablier bleu, plus clair que le manteau, plus foncé que le corsage, un chapeau de paille sali par l'usage et garni de rubans de velours noirs). Prenez alors pour dessiner un ton composé de violet noir et de bleu rompu, *sans employer de blanc ;* dessinez en glacis *sans pâte*, obtenez les valeurs des manches et du corsage, en prenant la couleur plus liquide ; dessinez la figure tout entière ainsi, en ne pensant qu'à la ligne et aux valeurs. Pour la tête seulement, prenez un peu de blanc que vous ajouterez au violet foncé et mettez la valeur juste, sans autre ton. Ménagez autour de la figure l'auréole de lumière où le soleil s'accroche, en conservant le ton du panneau. Puis avec le violet très étendu de liquide, mettez ensuite la valeur du fond, elle est plus claire que la robe, quoique très foncée par rapport au ciel pour lequel vous réserverez le ton du panneau. Il ne restera plus alors qu'à mettre les valeurs et la forme du rocher sur lequel pose la figure, en réservant encore la ligne de soleil qui l'éclaire et le dessin sera fini, quand avec un peu de terre de Sienne vous aurez dessiné la quenouille qui se détache sur le ciel.

Un tel dessin peut se faire facilement en trois quarts d'heure et vous avez une heure à travailler, quoi qu'il arrive, vous êtes assuré de rapporter une étude utile ; pour employer les quinze minutes qui vous restent, peignez le ciel rapidement, c'est-à-dire en posant des taches de couleurs aussi justes que possible sans perdre votre temps à les fondre. Placez ensuite les tons des chairs, avec deux tons, une demi-teinte et un clair reflété, cela doit suffire, mais ne perdez pas de vue la valeur d'ensemble de la tête ; elle est relativement très foncée si vous la comparez au ciel. Deux tons semblables pour peindre les mains, un ton bleu très clair pour la lumière qui éclaire le manteau, une petite ligne jaune et brillante

pour éclairer le rocher, le coin de la jupe et le sabot, et voilà l'étude peinte. Si le modèle vous donne un quart d'heure de grâce, cherchez alors le ton du corsage et le ton du terrain du fond ; l'étude sera complète.

Les études de figures en plein air, offrent au peintre des effets très divers, selon le temps et l'heure où on les observe. C'est un genre tout particulier qui demande des aptitudes diverses et tout d'abord un sentiment de paysagiste. La figure en plein air ne peut pas être comprise (dans son exécution) comme le portrait que l'on peint à l'atelier, car l'exécution minutieuse des détails qui exclut l'enveloppe, ne lui conviendrait point. On ne doit peindre une tête ou une main qu'en pensant non seulement à l'ensemble de la figure, mais à l'ensemble du paysage où elle se meut. C'est ce que Roll a si bien compris et rendu dans ses figures. Ses portraits d'Alphand, de Damoye et de beaucoup d'autres sont surprenants de vie ; l'air ambiant circule, la tête se détache du fond, l'homme marche. Je ne crois pas qu'on puisse donner davantage avec la peinture la sensation vraie de la mobilité et de l'air. La figure en plein air n'est donc intéressante que si l'on sait voir et peindre ce que Jules Breton nomme *la fraternité des choses qui fait que tout tient de tout, et que rien n'est indépendant de rien.* Si l'on ne s'efforce pas de mettre cette théorie en pratique, si l'on n'est pas pénétré de son importance considérable, c'est que l'on n'est pas paysagiste ou *pleinairiste ;* pour nous servir d'une expression toute moderne qui dit bien notre pensée. Dans ce cas, il sera préférable de peindre dans les intérieurs, où la figure s'agite dans une ambiance plus facile à comprendre, parce qu'elle est plus simple et plus constante. Les scènes nocturnes sont parfois fort intéressantes pour le peintre et les effets qu'il en peut tirer sont multiples ; il y en a de très vigoureux et d'autres d'une enveloppe singulière, où tout se noie, se fond et s'enveloppe en un ensemble d'un charme mystérieux.

L'effet gris, par exemple, celui où la lune est cachée par un temps couvert qui plonge le paysage dans l'obscurité de la lumière diffuse, est d'un charme inouï. Tout d'abord, on ne voit rien lorsque l'on sort d'un intérieur lumineux, puis, peu à peu, le noir s'éclaire, les formes vagues se précisent, les objets se font reconnaître, leur tonalité se divise et l'effet général se précise en laissant deviner le mystère des masses noires, maisons ou arbres ; où l'on n'avait entrevu qu'une silhouette, on perçoit tout dans la douceur vague d'un rêve et rien n'est plus suggestif pour le peintre.

Notre planche en couleurs page 47 montre un de ces effets, c'est une femme de la Creuse allant la nuit chercher deux seaux d'eau ; nuit brumeuse où la lune est cachée. La silhouette se perd dans la valeur de la maison devant laquelle elle passe ; la lanterne qu'elle tient pique une



note très brillante, qui, en éblouissant l'œil, ajoute encore du vague au vague, s'il est permis de s'exprimer ainsi.



Le pêcheur à l'épervier ; étude de figure en plein air.

Dans les effets clairs de la nuit, il y a aussi de fort jolies choses à observer et à peindre.

Le dessin hors texte page 49 montre une femme qui vient de tirer de l'eau au puits, elle verse le contenu d'un seau dans l'autre. Tout l'intérêt de cette étude est dans la valeur et la tonalité des blancs ; le blanc de la lumière de l'eau, les tons blanc-jaune et verts du tablier blanc et les blancs des

parties de murailles éclairées. Pour le chercheur délicat qui s'intéresse aux subtiles colorations, ces études sont fort captivantes, elles le sont d'autant plus qu'elles réservent des surprises inattendues pour le lendemain, car on ne sait jamais très exactement ce que l'on a fait quand la séance est terminée. Malgré une longue pratique de la peinture et des effets de nuit, malgré une grande connaissance de la palette, on ne sait pas exactement ce que l'on met comme coloration en travaillant la nuit, dehors, avec une bougie pour tout éclairage. Les valeurs sont très faciles à discerner, on croit voir et peindre le ton, mais quand on revoit l'étude au jour, elle ne s'accorde plus, ni avec ce que l'on a vu, ni avec les notes écrites où l'on a consigné sa vision. C'est donc par l'observation que l'on peut se pénétrer des colorations et obliger le cerveau à les enregistrer, c'est pourquoi il faut faire beaucoup d'études. L'étude, nous l'avons dit ailleurs, se fait dehors, en s'éclairant d'une lanterne placée de manière à ce qu'elle éclaire le travail, sans que l'on voit la flamme ; une bougie ou une faible lampe sont préférables à la lumière vive ; l'électricité ou le gaz acétylène ne donneraient pas un meilleur concours, parce que l'étude recevrait une trop grande lumière qui empêcherait de voir la nature en plongeant dans l'obscurité ce que l'on voudrait observer. Si ces études sont difficiles, elles n'en sont que plus attachantes ; aussi, ne serviraient-elles qu'à démontrer combien l'enveloppe si indispensable à tous les effets de nuit, est la qualité primordiale du plein air, quel que soit l'effet que l'on veuille peindre, ne donneraient-elles au peintre que le désir de mettre dans ses études de jour, l'enveloppe qu'il met presque à son insu dans les études de nuit, à ce titre seul, elles seraient recommandables ; on pourrait dire obligatoires.

Le travail de l'atelier est très fatigant, moins peut-être pour l'artiste qui travaille avec le modèle, parce que la nature est là qui stimule son ardeur ; mais on ne peint pas seulement des études avec la nature, on ne fait pas toujours des études, on fait aussi des tableaux ; c'est là ce qui lasse le cerveau, car il est soumis à une tension qui l'excède souvent. Nous avons dit plusieurs fois et nous ne craignons pas de le répéter encore, l'étude n'est que le document, le moyen qui aide l'artiste pour exécuter une œuvre et traduire sa pensée ou son émotion, mais l'étude n'est que cela. On n'a pas fait œuvre d'artiste parce qu'on a exécuté, même très habilement, une étude. C'est le tableau qui montre ce que vaut l'artiste. D'une manière générale, on ne peut pas peindre un tableau de plein air directement devant la nature parce qu'elle change continuellement d'aspect et fait naître tant de sensations diverses que l'artiste qui les éprouve presque toutes ne sait à laquelle se fixer Aussi, quand on a décidé de traduire une sensation, de représenter un effet déterminé et fugitif, il n'y a que les artistes qui sachent ce qu'on souffre à vouloir rester sous l'empire d'une émotion quand la nature vous en offre



LA FEMME AU PUITS. EFFET DE NUIT CLAIRE

une autre. On ne peut se décider à quitter un effet qu'on sent, parce qu'on a beaucoup de choses à dire, et qu'il faut pour cela un temps matériel qui permette d'employer les moyens d'expressions. Or, pendant la période d'incubation et de préparation, le travail qui n'est qu'en germe est souvent affreux d'aspect. Et pendant ce temps, la nature qui se rit de nos efforts, nous montre tout l'ensorcellement de ses beautés, comme pour nous prouver notre impuissance. Pour lui résister et continuer sa pensée, il faut tous les dons d'un véritable artiste et encore n'y résiste-t-on presque jamais ; figurez-vous que vous vouliez fredonner un air entendu quelque part dont vous ne puissiez parvenir à retrouver que des passages et que pendant cet effort, une très jolie voix chante près de vous un autre air ; voilà la situation de l'artiste qui veut peindre un tableau devant la nature. En général, les études, car nous ne pouvons pas donner le titre de tableaux à ce qu'on a peint entièrement dehors, les études, disons-nous sont incomplètes, elles sont souvent très travaillées, très finies, mais il leur manque cette unité d'aspect qui fait le charme d'un bon tableau. Tout est détaillé, écrit et souligné, mais l'impression n'y est pas ; c'est très fouillé, très consciencieux, mais c'est l'œuvre d'un ouvrier, ce n'est pas l'œuvre d'un artiste.

Quand on travaille une étude à ce point, on est entraîné à faire aimable, on veut que tout soit gracieux de forme et joli de couleur, et l'on perd de vue la science des sacrifices ; voilà pourquoi il est si difficile de faire un tableau d'après nature. Lorsqu'on ne fait que des études d'ensemble, sans autre préoccupation que de se documenter, on peint généralement mieux ; la figure vous apparaît débarrassée des détails puérils et l'on en comprend l'aspect général. Ce n'est plus une multitude de plis que l'on perçoit dans les étoffes, c'est un ou deux grands plis qui dessinent un mouvement, les autres disparaissent, ils sont d'ailleurs inutiles, on ne doit pas les voir ; si on ne sait pas synthétiser, adieu l'aspect, tous les détails des plis noieront ceux qui sont caractéristiques et l'effet deviendra nul. Les feuillages qui servent de fond ne doivent être vus que pour la valeur qu'ils donnent et pour l'accompagnement qu'ils font au morceau que l'on veut faire chanter ; si l'on détaille ces feuillages, on rapproche les plans, on retire l'air, tout est perdu. Pour nous résumer, nous dirons : Faites des dessins où chaque morceau sera très étudié ; faites des croquis de mouvement sans faire poser le modèle (ceux-là seuls ont de la vie). Faites des pochades d'ensemble, figure et paysage en peignant tout en même temps, sans vous préoccuper du dessin. Peignez des morceaux très poussés d'exécution, même s'ils vous semblent mauvais, ne les lâchez que lorsque vous ne saurez plus rien y ajouter. Rentrez à l'atelier, entourez-vous de tous ces matériaux, et là, seul, méditez, obligez votre mémoire à se souvenir et faites l'esquisse de votre tableau. Quand elle vous semblera réunir tout ce que vous vou-

lez, composition des lignes, effet de couleur, etc., prenez la toile et faites votre tableau ; il n'y a pas d'autres moyens.

Le grand artiste, Jules Breton, auquel nous avons demandé quelles étaient les principales choses à apprendre aux peintres qui veulent faire des figures en plein air, a eu l'obligeance de nous répondre ce qui suit :

« On a appelé la peinture du plein air celle qui a pour but d'exprimer les objets tels qu'ils se présentent sous une grande étendue de ciel, baignés d'une lumière diffuse, sur de larges plans de demi-teintes. Alors point d'ombres, proprement dites, si ce n'est au fond, des trous, où ne peut pénétrer le jour. Encore faut-il tenir compte de la couche d'air qui voile plus ou moins ces ombres ainsi réduites et y répand un voile plus ou moins transparent et léger.

« Cette couche d'air harmonise et unifie en même temps les différents reflets ambiants qui affluent de toutes parts, dans l'effusion que j'appelle *la charité ou plutôt la fraternité des choses*, et qui fait que *tout tient de tout* et *rien n'est indépendant de rien*... Jules Breton. »

La fin de cette lettre est à retenir pour le peintre qui veut faire du plein air. Tout l'art de ce maître tient dans ces quelques lignes ; Jules Breton a su voir la nature en poète ; il a exprimé les sentiments les plus délicats et les effets les plus pittoresques avec de petits tableaux ou avec des figures de grandeur naturelle, sans jamais sortir de sa note poétique, tout en restant sincère et vrai. Son œuvre vivra parce qu'elle a toutes les qualités techniques exigées et qu'elle contient en outre une sentimentalité vraie qui élève l'âme. Les paysannes de Jules Breton, vivent et pensent; elles aiment, elles souffrent. Ce ne sont pas des brutes comme certains soi-disant réalistes se sont plu à peindre les paysannes, et Jules Breton nous a montré que l'on était autant femme sous les humbles habits de la villageoise, que sous les dentelles aristocratiques des riches châtelaines.

Le plein air, il faut le reconnaître, à part quelques exceptions, a enlaidi la peinture ; beaucoup de peintres, sous le prétexte de faire vrai, ont représenté la nature dans ce qu'elle a de moins élevé, ou plutôt ils n'ont pas su découvrir la poésie rustique, qui se dégage de certaines actions humaines. C'est ce que J.-F. Millet avait si bien compris. Millet était un réaliste, Corot, Chintreuil, Rousseau, étaient aussi des réalistes, mais ils étaient des poètes et des artistes. Si vous enlevez la poésie d'un sujet sous quelque forme qu'elle se manifeste, vous rabaisserez l'œuvre à la prose et au travail manuel, cela ne sera plus la description d'une émotion, ce sera le procès-verbal et l'état des lieux. Le peintre doit être un poète et non un commissaire-priseur. Voici ce que dans ses *Causeries artistiques* écrivait M. F. de Lasteyrie (de l'Institut) au sujet de certains peintres réalistes ; nous pensons que ces notes intéresseront nos lecteurs, parce qu'elles appuient ce que nous avons dit et que le talent

de cet auteur exprimera mieux que nous, ce qu'il faut penser de la laideur érigée en principe en matière d'art :

« Quant aux réalistes, eux, ce n'est pas l'imagination qui les tue. La stérilité érigée en dogme, voilà le fond de leur affaire ; — incapables de rien inventer, ils se cramponnent en copistes serviles aux plus mesquines réalités de la nature ; — incapables de rien animer du moindre souffle créateur, ils ne nous donnent même de ces réalités que la lettre morte ; — incapables de rien idéaliser, ils en viennent enfin à ne demander à la nature que ce qu'elle a de plus platement laid..., et ils appellent cela le réalisme, comme si, dans les véritables œuvres de Dieu, la pensée ne trouvait pas toujours sa place à travers les brutales réalités de la nature.

« Raphaël peignait des vierges, Titien les martyrs, Véronèse des demi-dieux, Corrège des nymphes, Rubens, Van Dyck, des reines et des princes, Rembrandt des bourgmestres en conseil, Poussin reproduisait les Saintes-Écritures, Van-der-Meulen ou Vernet les gloires de la France, Scheffer ou Ingres, la pensée des poètes, — chacun son goût. Les maîtres de l'école réaliste préfèrent nous montrer *un casseur de pierres sur le bord d'une route.*

« Nul sujet, dira-t-on, n'est impossible à traiter ; dans ce casseur de pierres, l'artiste n'a-t-il pas voulu personnifier le pauvre prolétaire accablé sous le poids de son labeur journalier, poursuivant machinalement jusqu'au soir, sa tâche pénible et abrutissante, tandis que sa pensée s'élève vaguement vers d'autres sphères ?

« Hélas les misères du pauvre ont bien aussi leur poésie !

« Mais non, le vrai réaliste ne connaît d'autres réalités que celles de la matière. Son casseur de pierres du tableau, n'indique ni matin, ni soir ; le site est laid comme tout le reste, — voilà ce qui en fait le beau... » FERDINAND DE LASTEYRIE.

Cette critique est peut-être un peu vive, mais il est certain que la mission de l'artiste n'est pas de désoler l'humanité par le spectacle de ses misères, s'il ne lui en fait entrevoir la poésie et la moralité qui doivent la consoler.

Les tableaux de genre. — Le peintre de genre est un des artistes les plus favorisés du public, parce que la majorité des visiteurs aux expositions n'étant pas suffisamment instruite ou initiée aux connaissances artistiques, préfère les petites anecdotes, la sentimentalité, et par-dessus tout l'exécution des détails habiles, dont l'exactitude l'enthousiasme ; son admiration n'a plus de borne, si elle reconnaît des personnages ou si la mise en scène lui fait revivre des événements auxquels elle a assisté. Il faut dire aussi que de tout temps, des artistes de toutes nationalités, des plus forts et des plus connus, se sont plus à développer

ce goût du public, en peignant des chefs-d'œuvre avec de petits tableaux de genre. On connaît les merveilles exécutées par les Terburg, Pierre de Hooghe, François Miéris, Gérard Dow, et tant d'autres maîtres de toutes les écoles que la mort a fauchés depuis des siècles, mais dont les noms restent immortels et les chefs-d'œuvre se trouvent dans tous les musées. Les peintres modernes, qui ont produit des toiles remarquables dans ce genre depuis cinquante ans seulement sont légion. Pour ne parler que de l'école Française, nous placerons en tête Meissonnier; l'œuvre de ce maître extraordinaire, est trop connue pour que nous en parlions davantage. Parmi les contemporains il y aurait une longue liste à citer ; nous ne pouvons le faire, mais nous ne pouvons résister au désir de citer les noms de Gérôme, Dagnan-Bouvret, Roybet qui s'imposent et s'écrivent d'eux-mêmes. C'est bien à regret que nous omettons tous les autres.

Pour faire un peintre de genre, il faut naturellement commencer par apprendre à dessiner et à peindre, mais ce n'est pas tout, il faut être un observateur profond, doué d'une mémoire très grande de la pantomime et du geste humain. Cette mémoire entraîne à posséder celle de la forme, afin que le cerveau enregistre les scènes de tous genres, que la mémoire puisse les présenter et permettre de les formuler quand le peintre les appelle à son aide.

Lorsque l'on n'est pas doué de la mémoire de la forme, il faut travailler à la développer, ce qui est beaucoup plus facile qu'on ne le pense, quand on n'a jamais essayé, car ce manque de mémoire n'est, le plus souvent, qu'une paresse ou un manque d'entraînement et après quelques essais, on obtient souvent des résultats si encourageants que peu à peu, ils révèlent à soi-même, des aptitudes nouvelles, pour lesquelles on ne se savait pas doué.

La mémoire de la pantomime est indispensable pour représenter des actions quelconques qui montrent le mouvement et la vie. On pense en général, qu'il suffit de faire poser un modèle dans le mouvement que l'on veut obtenir et qu'il n'y a plus qu'à le copier servilement; c'est une grande erreur. Demandez à un modèle le mouvement le plus banal qui soit, il le donnera toujours gauchement. Voulez-vous peindre un monsieur quelconque qui en salue un autre ; dites au modèle de saluer quelqu'un qu'il rencontre, jamais il ne le pourra ; il vous donnera le mouvement faux, le geste commun d'un homme du peuple, qui, malgré la fiction, se croira devant un personnage qui le trouble. Vous ne pourrez rien en tirer, car il faudrait qu'il sente, qu'il soit un artiste, et de tels modèles se rencontrent rarement. Voilà pourquoi la mémoire du geste est indispensable au peintre de genre qui doit créer son mouvement par le souvenir de ce qu'il a observé, ne demandant seulement au modèle que des renseignements sur ce qu'il a oublié. Il ne faut pas croire que tout dépend du modèle et que s'il donnait le geste juste, cela suffirait au

peintre. Un geste fugitif ne se pose pas, il n'y a que la photographie instantanée qui puisse quelquefois en donner une idée exacte ; mais cela est aussi très peu fréquent parce que l'objectif enregistre seulement des fragments d'un mouvement et que le plus souvent c'est la partie la plus rapide du geste qu'il a saisie, précisément celle que notre œil n'a pas le temps de voir et que notre cerveau ne peut classer. Voilà pourquoi l'instantané nous montre des choses si bizarres et si peu en rapport avec l'idée que l'homme peut se faire de la pantomime humaine. La mémoire et le croquis, tout au contraire de la photographie, résument en synthétisant l'ensemble d'un geste et n'en retiennent que ce qui est perceptible et compréhensible. Tous les artistes d'ailleurs sont unanimes à proscrire le renseignement photographique, si l'on ne possède une science qui permette de l'employer en connaissance de cause.

Nous avons demandé à Victor Gilbert, le peintre des halles et marchés, bouquetières et voitures de fleurs qui circulent dans Paris, quelles étaient à son avis, les qualités qu'un peintre de genre devait posséder. Voici ce qu'il nous a répondu :

« La peinture de genre étant surtout la représentation des scènes de la vie (ancienne ou moderne), il faudra avant tout que celui qui veut s'y livrer ait le souci de la vérité et d'en donner la sensation. Pour cela, il faut qu'il soit *observateur* dans toute l'acception du mot ; alors il rendra avec justesse, les attitudes, les gestes et les types de ses personnages, bien en rapport avec le sujet de son tableau. Il donnera à chaque personnage, le caractère ou le type qui lui convient. Il cherchera aussi à bien dessiner, qualité importante dans tous les genres, mais qui demande beaucoup d'exactitude dans celui-là.

« Enfin, il mettra dans ses tableaux des rapports exacts entre les fonds (intérieurs ou paysage) et ses figures.

« Quant à l'arrangement et la couleur, c'est affaire à celui qui compose ; cela peut varier à l'infini, selon le goût de l'individu. Cependant je crois que la qualité à acquérir, sera la simplicité ; que le sujet se lise bien à première vue.

« Comme modèles, voir : Terburg, Dow, et autres Hollandais ; Chardin, Greuse ; parmi les modernes : Meissonnier, Gérôme, Dagnan, etc. »

« Victor Gilbert. »

Victor Gilbert, on le voit, recommande l'observation, comme l'une des qualités primordiales, du peintre de genre ; on sait d'ailleurs avec quelle attention, il observe lui-même, les moindres détails de ses scènes parisiennes, depuis la charmante petite bonne jusqu'à la grande coquette, depuis la modeste ouvrière jusqu'à la grande dame suivie de son valet de pied dans le marché aux fleurs de la Madeleine. Toutes les élégances et toutes les conditions sociales de la grande capitale, sont étudiées et

notées par cet infatigable observateur parisien qui aime Paris par-dessus tout et qui sait si bien le traduire.

Pour le peintre de genre, le caractère et le type du personnage doivent être un sujet d'études et d'observations constantes, comme le dit Gilbert, en ajoutant que la correction du dessin est encore plus nécessaire et demande plus d'exactitude que dans les autres genres de la peinture. Les scènes de la vie ordinaire offrent mille variétés de sujets de tableaux ; il n'y a qu'à regarder autour de soi et l'on peut, sans posséder aucune imagination, créer des compositions fort agréables, rien qu'en observant ce qui se passe.

La cuisine à elle seule, peut fournir au peintre assez de sujets variés pour qu'il y consacre sa vie ; la ménagère que nous voyons constamment chez l'ouvrier, la bonne qui vit à la cuisine du bourgeois, la cuisinière de grande maison enfin, avec son luxe de batterie de cuisine resplendissante sont plus que suffisantes à la carrière d'un peintre. Sans même se déplacer pour observer les modèles, on peut, en restant chez soi, dans quelque condition sociale où l'on vive, trouver des éléments suffisants pour peindre toute sa vie dans le même décor, les scènes de genre qui s'y renouvellent sans cesse. Il suffit pour s'en convaincre de voir les œuvres de Chardin. Le grand maître n'a fait que regarder autour de lui, chez lui et cela lui a suffi pour peindre des chefs-d'œuvre. Les tableaux de Bonvin en sont une autre preuve ; quantité de tableaux de Ribot aussi, ce dernier surtout si surprenant, dont les procédés mystérieux ont tant étonné les artistes, n'a peint chez lui, que sa femme et sa fille. Quelques rares modèles dont les têtes typiques lui plaisaient et des jeunes gens qu'il peignait en costume de cuisinier lui ont suffi pour fournir le prétexte d'un très grand nombre de tableaux et de scènes diverses. Il ne faut donc pas énormément d'imagination ; il suffit d'observer pour récolter une moisson abondante de sujets de tableaux.

L'exécution tient une très large place dans les tableaux de genre ; il faut que le peintre soit savant et habile. Les petites têtes et les petites mains des personnages exigent une précision de dessin impeccable ; les accessoires, les natures mortes demandent une adresse particulière, une liberté et une touche spirituelle qui s'acquièrent, mais qui le plus souvent sont le résultat d'un don naturel.

Pour devenir peintre de genre, il faudra commencer par étudier les natures mortes et les figures, en observant tout ce qui a été dit précédemment, car il est nécessaire de pouvoir peindre des têtes et des mains de grandeur naturelle avant de les exécuter dans de très petites proportions ; autrement on n'y parviendrait pas. Le peintre de genre est un portraitiste, il ne faut pas l'oublier et s'il se permet de corriger les traits de son modèle, il faut que ce soit en connaissance de cause ; s'il accentue ou atténue telle ou telle partie du visage pour que le type qu'il

veut montrer soit bien celui qu'il désire, cela ne peut être que le résultat d'une science, le hasard n'étant pas un moyen sur lequel on puisse compter pour ces sortes de corrections.

En peignant des études de figures chez soi, on se trouvera amené, sans s'en douter, à peindre des tableaux de genre, parce que les modèles donneront des mouvements naturels et des actions inattendues qui fourniront le prétexte de tableaux où il n'y aura qu'à copier pour composer. Dans les détails de la toilette seulement, soit que le modèle se dévêtisse ou qu'il s'habille, les mouvements fourniront cent sujets de tableaux que le peintre saura voir et dont il tirera parti ; il n'aura qu'à les observer pour en comprendre l'abondance.

Mais le peintre n'est pas obligé de se cantonner ainsi ; il peut élargir son cercle ; partout il trouvera de quoi observer et peindre. Parmi les métiers des hommes, les sujets de genre fourmillent, la forge, à elle seule, est d'une abondance inépuisable ; dans toutes les villes, il y a des forgerons, dans tous les villages des maréchaux ; là surtout, les sujets sont extrêmement variés, car ils comportent des animaux, depuis le cheval, le mulet et l'âne jusqu'à la vache que l'on amène pour être ferrés, ce qui provoque des scènes de genre très diverses.

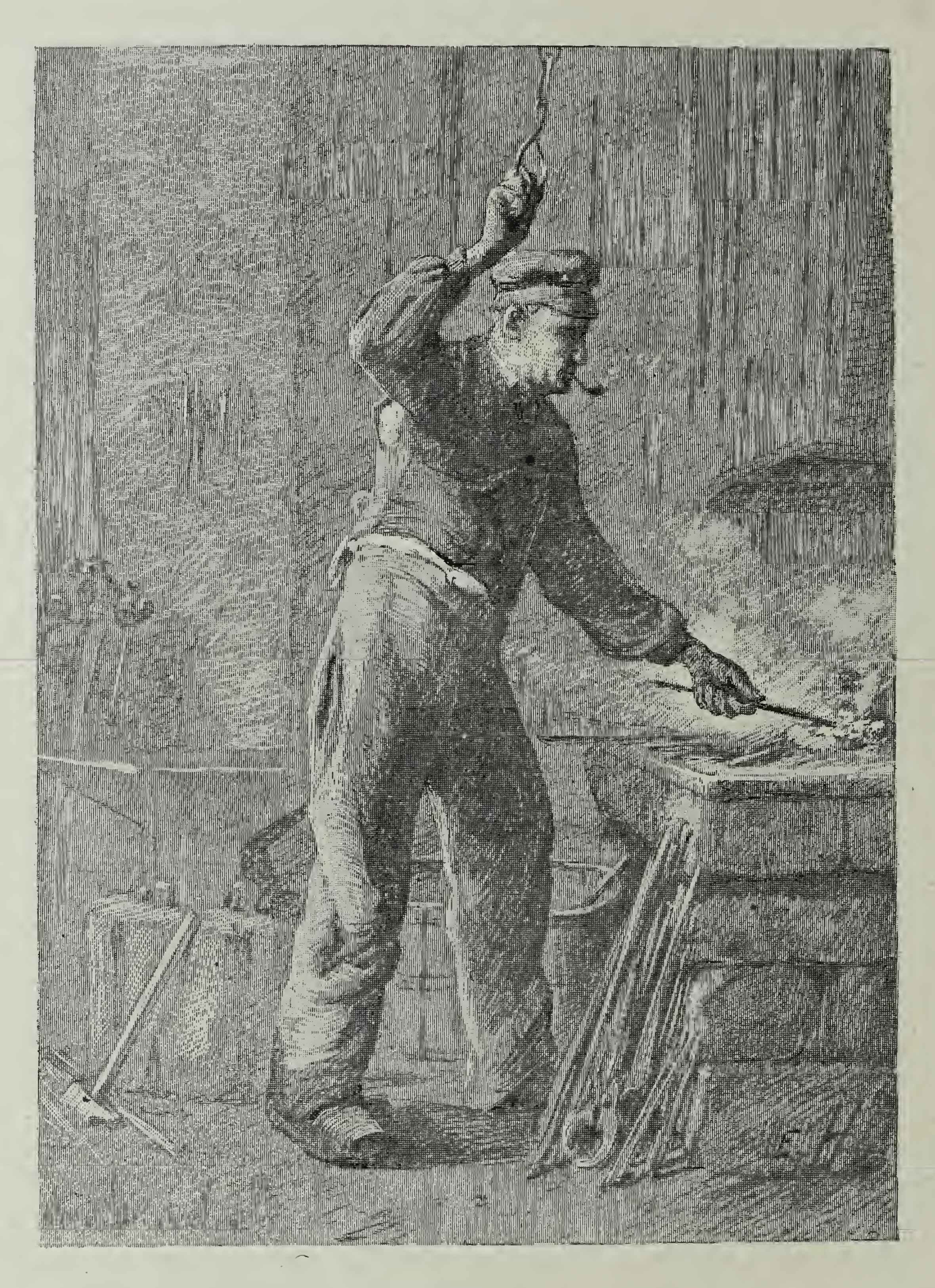
Avant de peindre des scènes aussi compliquées, non seulement par le nombre des figures et des animaux, mais encore par les différents effets de lumière, du feu de la forge et de la lumière extérieure, on devra procéder à des études plus réduites ; une seule figure suffira. Quelle que soit l'action du personnage et le genre de l'effet qui l'éclaire, tout ce qui se passe dans une forge est intéressant à peindre.

La plupart du temps, il n'y a qu'un châssis qui éclaire l'atelier ; souvent même le jour ne pénètre que par la porte quand elle est ouverte ; c'est ce qui donne tant d'effets aux objets en les éclairant très vigoureusement. Il arrive aussi que la forge s'illumine tout à coup, sous l'action du soufflet tiré lentement par le forgeron et que le jour entre en lutte avec le feu pour rivaliser d'intensité. Ces effets sont très curieux et très jolis de couleur, parce que les ombres disparaissent pour faire place aux colorations et l'on voit alors les tons de chairs dans la lumière, prendre des colorations vertes, par rapport aux parties dans l'ombre que la forge allume d'un reflet très rouge.

Notre dessin page 56 montre un forgeron de village attisant le feu qui fume sans éclairer ; c'est une étude semblable qu'il conviendra de peindre pour commencer ; l'effet en est très franc et sera plus facile à exécuter On pourra ensuite essayer l'effet des deux lumières, du jour et de la forge, en observant bien quelle est celle qui doit être la plus intense, pour ne pas s'exposer à les faire aussi vives l'une que l'autre, ce qui nuirait à l'effet d'ensemble ; c'est dans cette étude qu'il est indispensable de tenir compte des valeurs complémentaires.

Les études qu'on fait dans les forges, que ce soient des dessins ou des peintures, ont le grand avantage d'obliger le peintre à dessiner simplement, cela tient au jour étroit qui supprime les demi-teintes et les détails.

Les étoffes se résument en lignes générales d'où les petits plis sont



Le forgeron.

exclus, c'est ce qui donne tant de caractère et d'effet ; plus le détail est supprimé, plus l'aspect est franc, c'est donc vers ce but qu'il sera nécessaire de diriger tous ses efforts et l'on voit par notre dessin combien la simplicité des détails dans une partie de lumière en augmente la vivacité ;



Le maréchal du village ferrant un bœuf.

nous reviendrons encore sur ce sujet qui a une grande importance.

Le tableau de genre englobe dans sa classification tous les styles, toutes les époques et conduit tout naturellement l'artiste à peindre les intérieurs dont nous parlerons dans un chapitre spécial. Les époques anciennes peuvent fournir quantité de sujets, d'anecdotes, de scènes intimes, bourgeoises et militaires ; ces derniers tentent les artistes qui recherchent les effets de couleur et aiment à peindre les étoffes de satin et de velours. Les soldats, les seigneurs, les gentilshommes, tous les personnages de cour de François Ier à Louis XVI ont fourni matière à spécialités. Chaque peintre adopte le genre qui lui plaît le plus, ou celui dans lequel il déploie le mieux ses qualités et ses aptitudes. Le peintre de genre, comme nous l'avons dit déjà, peut limiter le sujet de ses tableaux à la représentation d'un seul personnage dans une attitude quelconque, sans être obligé à le faire mouvoir dans un milieu très expliqué ; par exemple, un soldat buvant une pinte de bière, ou se versant un verre de vin, n'oblige pas à peindre un intérieur proprement dit. La scène peut se passer dans un corps de garde ou dans une taverne quelconque, et pour expliquer tout un décor que l'artiste ne veut pas montrer, afin de ne pas disperser l'intérêt qu'il veut concentrer sur le personnage, il lui suffira d'un détail placé à propos. Pour le corps de garde, le personnage est assis ; on voit l'escabeau et la table sur laquelle il est accoudé ; cette table peut même toucher le mur qui sert de fond ; voilà le tableau ; un groupe de hallebardes placées près de la table évoquera l'idée de plusieurs soldats, plus loin, hors du cadre, ou bien un tambour, un ratelier d'armes, tout ce qui peut suggérer la pensée que cet homme ne vit pas seul dans le milieu où il est représenté.

Tout, dans la composition d'un tableau de genre, dépend de ce que l'artiste veut montrer. S'il ne peint qu'une figure sans détails autres qu'une muraille pour servir de fond, c'est qu'il veut mettre en scène un personnage seulement, un type de soudard ou de gentilhomme ; c'est qu'il veut montrer les riches étoffes de satin, de velours et de dentelles dont il est habillé ; s'il attirait l'attention ailleurs que sur la figure par un fond trop meublé de détails, le tableau manquerait d'unité ; l'effet se disperserait ; c'est ce qu'il faut éviter. Dans ces sortes de tableaux, l'exécution qui doit toujours passer inaperçue, demande une grande habileté pour que chaque tissu ait bien la consistance qui lui est propre ; il ne suffit pas que le satin soit bien de couleur, il faut aussi que l'exécution métallique en montre le brillant et la ténuité délicate qui le distingue du velours ; le cuir des chaussures et des armures ne doit pas être aussi dur que le bois ou le métal ; il doit cependant être moins souple que les étoffes, etc.

Tous ces détails, qui sont du domaine de la nature morte, demandent une exécution aussi parfaite que judicieuse et les qualités nécessaires à acquérir pour y réussir sont les suivantes : dessin, valeurs, couleur.



LE NOUVEAU PAROISSIEN

On sait avec quel brio et quelle puissance d'effet, Ferdinand Roybet a peint les soudards et les personnages Louis XIII. Les porte-étendards, les trompettes et les jeunes pages ont été, pour le peintre, des prétextes à montrer la richesse de sa palette, la science et l'habileté de son pinceau. On sait aussi quels succès il a remporté avec l'inoubliable tableau *Les propos galants* et tant d'autres pages magistrales. On sera donc aussi curieux qu'intéressé à savoir ce que l'artiste conseille d'apprendre aux jeunes gens qui veulent devenir des peintres. Voici la lettre qu'il nous a fait l'honneur de nous écrire :

« Pour faire un peintre de talent, il faut d'abord être né peintre, étudier la nature avec amour et s'efforcer de la voir simple et grande — toute la peinture est là : savoir voir et exprimer simplement. Puis faire le sacrifice de ce que l'on appelle plaisir en ce monde et passer sa vie à cet art si intéressant et toujours nouveau. Ne travailler avant tout que pour soi et non pour de l'argent.

« Voilà cher confrère, mon opinion personnelle, elle vous paraîtra peut-être compliquée, mais au fond, elle est très simple. » — F. Roybet.

Tous les artistes, on le voit, sont unanimes à penser et à dire que le travail constant et désintéressé est une des premières conditions de la réussite, avec le don naturel.

Avant d'aborder les tableaux d'intérieurs, nous avons à dire encore bien des choses sur les tableaux de genre et sur la composition des scènes qui montrent plusieurs personnages, tout en ne donnant pas d'extension au décor.

Le nombre des compositions que l'on peut imaginer avec un ou plusieurs personnages, sans que cela oblige à un décor d'intérieur, est illimité. Nous pourrions citer quantité de toiles charmantes où la scène semble se passer dans un intérieur, sans qu'il n'y ait dans l'agencement du fond, d'autres accessoires qu'un mur, sur lequel un objet accroché suffit à tout expliquer. Le dessin hors texte page 59, montre précisément un tableau qui a beaucoup d'effet et dont la scène fait deviner un intérieur breton, ainsi que l'indiquent les vêtements des deux femmes ; il n'y a rien autre que quelques accessoires et la scène se comprend ; le milieu où elle se passe se devine. Le sujet représenté est intitulé : *Un nouveau paroissien.* Le prêtre, prévenu de la naissance d'un enfant, vient faire une visite à la jeune mère ; il se fait montrer son nouveau paroissien et le bénit en attendant le jour du baptême. Nous devons à l'obligeance de l'auteur, M. Renard-Brault, professeur à la manufacture nationale de Sèvres, l'autorisation de reproduire cette œuvre qui a eu un très vif succès parmi les artistes et les connaisseurs.

L'effet de lampe y est fort bien rendu et donne au tableau, un charme de coloration très captivant dont le peintre a su tirer un excellent parti. Tout y est senti, raisonné et puissamment rendu ; le geste onctueux du

prêtre, son attitude, son type même, sont très caractéristiques. Ce n'est pas un modèle banal, que l'on a déguisé pour la circonstance ; c'est bien un bon prêtre dont la figure à la fois énergique et bienveillante, attire la sympathie.

Lorsqu'un tableau de genre, arrive à suggérer de vives sensations, c'est une œuvre d'art de premier ordre. Nous ne pouvons donner qu'une reproduction imparfaite de cette belle œuvre à cause des moyens mécaniques, mais ce que l'on pourra en juger joint à ce que nous allons dire, sera (nous en avons l'espoir), d'un grand secours, et d'un excellent exemple pour les jeunes peintres.

Le danger à redouter dans un effet comme celui qui nous occupe, c'est la dispersion de l'effet; il faut savoir donner à chaque personnage, comme à chaque accessoire, l'importance relative au rôle qu'ils doivent jouer. Aussi est-il indispensable que tout pose ensemble, au moins pour la séance de l'ébauche, où toutes les valeurs seront établies. Quand on n'a pas l'habitude des ensembles, on veut toujours trop détailler partout et c'est ainsi qu'on tue l'effet.

Si, après avoir peint des études et des tableaux avec un seul personnage, on voulait peindre une scène composée de plusieurs figures, dans le genre du « *Nouveau paroissien* », c'est-à-dire dans un effet de lampe et de jour, voici comment on devrait procéder : Si la scène que l'on veut peindre est une chose vue par hasard, comme celle qui nous occupe et qu'on ne puisse pas la peindre avec le décor véritable, et les réels personnages, il faudra la reconstituer de mémoire et faire une esquisse au fusain, à l'encre de Chine, ou en peinture, d'un seul ton, noir ou brun. Quand les lignes et l'effet principal seront trouvés, que la composition semblera s'arranger d'une manière pittoresque, il faudra ensuite peindre une esquisse, pour voir la disposition des taches de couleurs et l'effet de l'ensemble au point de vue du ton ; voici ce qu'il faut faire :

Prenez une petite caisse de soixante centimètres (environ) sur toutes ses faces. Enlevez un côté, placez-la sur une table, comme les enfants disposent leurs comédies; prenez ensuite de la terre glaise, ou de la plastiline et modelez avec (très sommairement) les petites figures et le berceau en disposant tout comme l'indique l'esquisse dessinée qui a été faite. Placez une veilleuse allumée dans un petit verre, ou tout autre objet, et voilez-là par un morceau d'étoffe bleue, comme il devra s'en trouver une dans le tableau. Placez des papiers ou des chiffons blancs pour imiter la couverture et le drap du lit ; mettez un petit morceau d'étoffe claire sur la tête des deux femmes; enfin mettez des morceaux de drap noir autour de la figurine qui représente le curé. Si vous avez placé la caisse à contre-jour, vous obtiendrez l'effet d'ensemble de couleur qui vous permettra de peindre l'esquisse.



FIGURINES EN TERRE PLACÉES DANS UNE CAISSE POUR AIDER LE PEINTRE
A TROUVER L'EFFET DE SON ESQUISSE

Si vous voulez vous rendre compte des tons de chairs, peignez les têtes et les mains des figurines avec des couleurs à la *gouache;* si vous n'en avez pas sous la main, écrasez des pastels et en les détrempant avec de l'eau, vous aurez des couleurs à la gouache. Si la terre glaise n'est pas sèche et que la couleur à la gouache ne puisse ni prendre, ni sécher, faites adhérer sur les parties que vous voulez peindre, des morceaux de papier blanc et peignez dessus à l'aquarelle ou à la gouache.

Lorsque l'esquisse paraîtra satisfaisante et quand on voudra exécuter le tableau, il sera nécessaire de préparer la scène entière en construisant, ou tout simplement en se procurant un berceau, en l'agençant comme on le désire, en plaçant une bougie derrière l'étoffe (comme si la femme qui montre l'enfant au curé, tenait un flambeau quelconque). Quand la mise en scène sera préparée, on placera les deux principales figures (il serait préférable que la troisième figure soit présente à cette première séance) et on les dessinera très simplement, afin que les proportions de chaque figure soient bien en rapport avec le plan qu'elles devront occuper. Ceci étant fait, il faudra procéder à un dessin très étudié de chaque personnage, ainsi que des accessoires. Ce dessin se fera à volonté, quant au choix du procédé. L'ébauche se fera ensuite en faisant poser les trois personnages à la fois; dans cette première séance de peinture il ne faudra mettre que des valeurs et des colorations sans s'occuper de l'exécution; il s'agit seulement de bâtir l'effet et de connaître exactement les valeurs relatives des personnages et des objets. Quand cette ébauche sera sèche, on reprendra chaque partie pour l'exécuter définitivement, en ne sortant pas de la valeur indiquée pour chaque plan, c'est-à-dire, sans augmenter la force des ombres et des lumières, car l'ensemble se désagrégerait. Quand tout aura été exécuté, que le tableau sera resté quelques jours hors de la vue et qu'il sera sec; on enlèvera l'embu au moyen du vernis Vilbert et l'on examinera ce qu'il y a lieu de simplifier pour que l'effet soit unique et qu'il n'y ait pas de parties trop faites qui attirent l'attention. Il sera nécessaire de simplifier les détails dans les étoffes, de façon à ce que les grandes lignes seules restent apparentes. Dans les blancs principalement, il y aura des colorations très fines à observer et la valeur devra en être très juste par rapport à la lumière qu'on voit au travers de l'étoffe bleue.

Enfin nous dirons encore, comme dernière recommandation, que l'enveloppe devra être l'objet d'une grande préoccupation, car c'est elle qui donne la perspective aérienne et la profondeur dans un ensemble, et fait que les figures semblent pouvoir se déplacer. C'est en noyant les contours, en évitant les sécheresses et les détails qui ne sont pas absolument indispensables, que l'on obtient l'enveloppe, qualité si importante et sans laquelle il n'est pas de bon tableau.

Manière de préparer les panneaux. — Le peintre de genre préfère généralement les panneaux aux toiles, en raison de la ténuité du grain de l'apprêt qui lui permet une exécution plus fine. La toile dite fine peut remplacer le panneau, mais la rigidité du bois fait mieux pour l'exécution des choses précieuses.

Les panneaux que l'on achète dans le commerce, sont en général, bien préparés; il suffit d'un simple coup de papier de verre pour poncer, enlever les petits grains et obtenir une surface lisse comme le verre si on le désire. Il est préférable d'acheter les panneaux tout préparés, parce qu'il est assez difficile de faire cette opération soi-même si l'on n'a pas pratiqué la peinture en bâtiment; le panneau doit être recouvert d'une couche très épaisse que l'on nomme un enduit; cette couche s'étale au moyen d'un couteau spécial, dit couteau à enduire, et son maniement demande une grande habitude pour s'en servir utilement. Si l'on voulait préparer des panneaux soi-même et obtenir une surface très lisse, il faudrait appliquer des couches de peinture successives en ayant soin de les laisser bien sécher et de poncer chaque fois avec le papier de verre, avant de remettre une nouvelle couche. La peinture que l'on emploierait à cet effet, devrait toujours être *maigre*, c'est-à-dire qu'elle devrait contenir plus d'essence de térébenthine que d'huile.

Les peintres de genre se sont plu à peindre des figures sans fond en réservant celui du bois naturel du panneau; c'est une fantaisie qui peut être d'un effet charmant et si l'on était tenté de la renouveler, il faudrait se procurer des panneaux d'un grain très fin et d'une très belle essence, telle que l'érable, le citronnier, etc...

On trouve dans le commerce ces panneaux tout préparés, c'est-à-dire tout vernis et prêts à recevoir la peinture artistique. Pour apprêter soi-même des panneaux semblables, il suffit de les poncer au papier de verre (très fin) et de les vernir avec le vernis à tableaux; deux couches de ce vernis doivent suffire. Si l'on voulait peindre directement sur le bois sans vernir préalablement, l'huile des couleurs formerait autour de la peinture une auréole tachant le bois, ce qui serait d'un vilain effet auquel on ne saurait remédier.

On peut aussi peindre directement sur le bois sans aucune préparation; c'est un procédé excellent, mais à la condition de ne pas réserver le bois apparent, d'employer le panneau comme s'il était préparé à la façon ordinaire et de n'exécuter qu'au second coup, après une ébauche préalable. Ce que l'on peint du premier coup et sans retouches, s'alourdit, souvent même noircit; de plus, la peinture devient très embue et il faut plusieurs couches de vernis pour la faire revenir quand le bois est poreux; ces couches de vernis jaunissent les tons, il est préférable de les éviter.

Les intérieurs. — Les intérieurs d'églises et les intérieurs de monuments en général sont peu recherchés par les artistes, aussi en voit-on rarement dans les musées et dans les expositions ; cela tient à ce que les intérieurs sont du domaine de l'architecte et des professeurs de perspective. En effet, dans ce genre de tableau, la perspective des lignes ne souffre pas d'erreur ; elle ne permet pas les à peu près ; on ne peut rien sous-entendre ; il faut tout montrer ; or, on sait que le tempérament du savant est généralement l'opposé de celui de l'artiste. A part certaines exceptions, l'artiste ne peut se résoudre aux calculs ; les sciences exactes l'ennuient parce qu'elles l'enferment dans un cercle qui ne laisse aucune liberté à son rêve ; il est donc peu d'artistes qui aiment la géométrie et la perspective. Ceci est tellement connu, que dans les ateliers, lorsque l'on voit un élève se préoccuper beaucoup de la perspective et y devenir très fort, on a coutume de dire qu'il ne fera pas de peinture ; cela s'est d'ailleurs souvent réalisé. La perspective peut donc être apprise par tous ceux qui en seront tentés ; avec de la volonté et de la patience, on y deviendra très habile. Nous avons demandé à M. Charles Apoil, le savant professeur de géométrie et de perspective de la manufacture de Sèvres, qui a formé un très grand nombre d'élèves en fort peu de temps, quelle était la manière de travailler qu'il conseillait aux jeunes peintres pour apprendre rapidement cette science indispensable aux artistes ; voici ce qu'il a eu l'obligeance de nous répondre :

« La perspective n'est en réalité que de la géométrie descriptive dont on modifie les procédés de manière à obtenir, dès le début des opérations, des lignes faisant image, résultat essentiel pour un peintre.

« De plus, la perspective directe pouvant être considérée comme la mise en perspective d'une suite de constructions géométriques, il s'ensuit qu'un élève l'apprendra d'autant plus rapidement et facilement qu'il saura mieux la géométrie.

« En étudiant la perspective, on peut se proposer d'obtenir trois résultats différents : 1° L'élève désire seulement savoir si ce qu'il copie d'après nature, ou ce qu'il arrange d'après nature est correct : Il lui suffira de connaître empiriquement les règles principales de la perspective et de les appliquer ; il choisira un traité simple, et fait pour les peintres.

« L'écueil est que la moindre difficulté peut embarrasser beaucoup celui qui applique une règle sans savoir la raisonner.

« 2° On veut pouvoir obtenir une perspective d'après un plan déterminé :

« Dans ce cas, il faut reconnaître les éléments de projections, savoir établir le plan d'une pièce, d'un monument, etc...

« Un plan géométral et les observations correspondantes sont en effet nécessaires pour établir cette perspective.

« Les méthodes pour mettre ce géométral en perspective sont nombreuses et quelques-unes d'entre elles sont très simples ;

« 3° Enfin l'élève veut tirer de la perspective toutes les ressources qu'elle peut offrir à un peintre :

« Elle devient un aide puissant, car il peut alors chercher à obtenir tous les effets qui lui sont nécessaires, effets qui paraîtront d'autant plus naturels, que sa perspective sera mieux raisonnée.

« Pour atteindre ce résultat, l'élève doit posséder à fond les règles de la perspective directe ; il ne travaille plus d'après un plan, mais bien directement sur son esquisse, ou son tableau, sans recourir à un géométral. » « CHARLES APOIL. »

On voit par cette lettre que la perspective peut s'apprendre sans maître à quelque endroit que l'on habite ; il suffit de se procurer une méthode, ou un traité simple et fait pour les peintres, et si l'on veut pouvoir devenir assez fort en perspective pour n'être embarrassé par rien, il sera indispensable d'apprendre la géométrie ; cette science, comme on le sait, s'apprend avec des traités et l'on peut se passer d'un professeur en se procurant ces livres.

Quel que soit le degré d'aptitudes dont l'élève soit doué (il y en a qui ont une aversion profonde pour tout ce qui est rectiligne) il sera nécessaire qu'il apprenne la perspective dont il faut connaître au moins les principaux éléments, parce qu'ils aident à comprendre rapidement la direction des lignes et que sans ces notions, on s'exposerait à des erreurs considérables. Pour en revenir aux tableaux d'intérieurs, nous dirons que l'on ne pourrait pas y réussir si l'on n'était pas très savant en perspective, car c'est une des plus grandes difficultés de ce genre de tableaux. C'est aussi une question technique sur laquelle on ne permet aucune faute à l'artiste. Un intérieur peut être mal peint, si la perspective est exacte, on excusera le peintre ; c'est d'ailleurs ce qui se voit souvent pour les raisons que nous avons données plus haut.

L'école Flamande et l'école Hollandaise semblent avoir été les premières à peindre le genre et les intérieurs. Avant Peter Neefs (1570-1638), qui a peint des intérieurs d'église, ainsi que son compatriote Henri Van Steenwyck qui peignit le même genre et mourut la même année en 1638, aucune école n'avait peint spécialemeut les intérieurs.

Beaucoup de peintres d'histoire avaient exécuté des morceaux accessoires, des colonnades, des coins d'architecture, des terrasses ou des arcades en perspective selon les besoins de leurs compositions, mais ces accessoires étaient subordonnés à l'ensemble et servaient seulement à expliquer la scène représentée. Les peintres de genre sont aussi devenus peu à peu des peintres d'intérieur en agrandissant le sujet de leurs compositions ; c'est ainsi que les scènes de la vie flamande de David Teniers (fils) (1610-1694), représentent des intérieurs et des scènes de

buveurs. *Les Philosophes bachiques* montrent dans un intérieur flamand, des personnages vus à différents plans ; pour motiver leurs poses, l'artiste a dû composer un décor et établir des plans ; la scène principale est encore du domaine du tableau de genre, mais cela est déjà un peu plus ; c'est un intérieur avec des figures importantes.

Les Hollandais ne commencèrent à peindre les intérieurs que vers le commencement du XVIIe siècle, mais leur début a été tellement éclatant qu'ils n'ont jamais été surpassés. C'est Rembrandt Van Ryn qui, de 1606 à 1669, a peint ces merveilleux tableaux que le monde entier admire ; parmi l'œuvre si puissante et si variée du maître, il y a des intérieurs qui sont des chefs-d'œuvre de clair-obscur, des effets de soleil illuminant la pièce avec une intensité que l'on n'a pas égalé depuis, des rayons lumineux passant au travers des verrières etc., etc... L'école Hollandaise n'eut pas de rivale pour le nombre et la valeur de ses peintres de genre et d'intérieurs. Aussi peut-on citer nombre de peintres contemporains de Rembrandt, qui furent des artistes d'un très grand talent dans le petit genre des scènes rustiques. Nous nommerons d'abord Adrien Van Ostade et Gérard Dow, dont les scènes familières sont souvent des œuvres de premier ordre. *La femme hydropique* de Gérard Dow est un tableau qui réunit toutes les qualités de composition et d'exécution ; figures et intérieur, tout y est rendu d'une façon inimitable.

Puis vinrent des artistes comme Gabriel Metsu qui vécut de 1615 à 1669 et qui a laissé des petits chefs-d'œuvre en peignant des intérieurs et des tableaux, dits de conversations. Enfin, pour n'en citer que quelques-uns, nous dirons que c'est pendant ce XVIIe siècle que vécurent en Hollande tous ces artistes si extraordinaires : Zorg (Henri Rokes, dit), François Miéris (le vieux), Pierre de Hooch ou de Hooghe, Jean Steen, Jean Le Ducq, Pierre Van Slingelandt, etc.

Les autres écoles semblent s'être désintéressées de ces petits tableaux et ce n'est que vers le XVIIIe siècle que la France eut des peintres d'intérieurs avec Chardin et Granet. L'école Anglaise n'a guère compté dans les deux siècles précédents que Guillaume Hogarth et David Wilkie, comme peintres de genre et d'intérieurs.

Pourquoi la France qui compte tant de grands artistes dans tous les genres de peinture, est-elle restée en arrière quant au nombre de ses peintres de genre et d'intérieurs ? C'est ce qu'on ne saurait préciser ; peut-être le tempérament français n'est-il pas assez calme pour se plaire à ces petits travaux qui demandent en plus des grandes qualités d'art, une patience et un soin méticuleux. Les Hollandais et les Flamands qui sont plus calmes, plus froids, plus placides et plus patients, étaient tout naturellement entraînés vers ce genre d'art qui demande avant tout l'exactitude ; ce qui prouverait que cette tendance est due au climat du Nord, c'est que les autres écoles ont admiré leurs confrères sans être

tentées de les imiter. Notre génie national est plus à l'aise pour se manifester dans la peinture d'histoire, la peinture murale et décorative, les batailles, etc. ; mais où elle a excellé depuis Nicolas Poussin, jusqu'à nos jours, c'est dans la peinture des paysages. Chaque nation a son tempérament propre, ses aptitudes et ses goûts particuliers ; si nous avons eu peu de peintres de genre et d'intérieurs, nous avons été assez favorisés pour ne pas envier la gloire de nos voisins.

Un des plus grands inconvénients de la peinture des intérieurs, c'est le manque de recul pour pouvoir les dessiner. Il arrive souvent qu'on est tenté de peindre une forge, une chaumière, une étable ou un intérieur d'église de campagne qui semblent très pittoresques ou qui s'éclairent d'une manière imprévue ; mais quand on s'installe pour dessiner, on n'a pas le recul nécessaire pour voir les objets en entier, ceux des premiers plans prennent une telle importance que la mise en place devient impossible. Il n'y a rien à faire à cela, on ne peut que fermer sa boîte à couleurs et s'en aller, car à moins d'avoir une très grande habitude de peindre et d'être aussi très savant en perspective afin de pouvoir changer les points de fuite et de distance, on ne peut rien faire.

Lorsqu'on se dispose à dessiner un intérieur, il faut avant tout s'assurer qu'on est placé assez loin des objets de premier plan pour les voir dans leur ensemble, car lorsqu'on est placé trop près, non seulement on s'expose à des erreurs de proportions, mais on voit les objets dans une perspective montante qui n'est pas agréable. Il faudra donc, pour éviter cela, se placer autant que possible à une distance deux fois et demi ou trois fois, égale à la hauteur de l'objet qu'on voudra dessiner sur le premier plan. Les études de perspective qu'on aura faites préalablement, auront démontré l'importance des opérations nécessaires pour avoir un dessin irréprochable avant de peindre ; tant qu'on ne sera pas entièrement satisfait du dessin il faudra le recommencer afin de n'avoir plus aucune préoccupation en peignant. Le meilleur moyen à employer serait de faire le dessin sur une feuille de papier en se servant du crayon mine de plomb, de la plume et de l'encre de Chine ; puis le dessin serait calqué et décalqué sur la toile où il serait passé à l'encre au moyen de la plume et de la règle, pour que les lignes en soient bien arrêtées et bien construites. La mise à l'effet devra se faire au moyen de glacis afin que l'ébauche, surtout dans les parties foncées, laisse toujours voir le trait d'encre qui servira de guide pour le dessin dans l'exécution définitive. Une question qui prime toutes les autres dans ce genre de tableaux, c'est celle de la lumière.

La plupart des intérieurs ne sont intéressants que par l'effet, et bien souvent un simple coup de soleil qui entre par une petite ouverture, donne l'envie de peindre, avant même qu'on ne se soit rendu compte de ce qui meuble cet intérieur; on s'aperçoit ensuite qu'il n'y a rien que



Intérieur d'église, à Fresselines (Creuse).

des caisses, des planches ou quelques objets informes et de rebut qui ne seront intéressants que par l'effet, si on sait le rendre avec justesse Quoiqu'il suffise d'un effet saisissant pour suggérer l'envie de peindre un intérieur, il est encore une autre question importante, c'est celle de la nécessité d'un second jour pour éclairer le peintre dans son travail. Sans ce second jour, il est très difficile de peindre, puisqu'on est obligé de placer la toile sur laquelle on travaille, de manière à pouvoir regarder la nature sans tourner la tête et que la toile ainsi placée se présente à contre-jour.

Le dessin page 69, montre un peintre placé dans ces conditions défectueuses et explique comment, au moyen de grandes toiles blanches placées à côté et derrière lui, il peut se procurer les reflets qui lui fournissent une lumière suffisante. A défaut de ces toiles, on peut pendre au plafond des draps tombant verticalement autour de soi. Si on peut se procurer du papier jaune clair ou une étoffe jaune très claire, le reflet sera plus puissant, car on sait que le blanc reflète moins que le jaune.

Avec un peu d'habitude, on tire parti de toutes les situations ; on peut d'ailleurs sortir la toile à l'extérieur de temps en temps afin de se rendre mieux compte de ce qu'on fait et modifier ensuite la gamme dans laquelle on travaille, si cela paraît nécessaire.

Les premières études devront être choisies, de préférence, aussi simples que possible ; il sera bon de se préoccuper avant tout de l'effet général pour apprendre à peindre la lumière et le clair-obscur ; à cet effet, les intérieurs de chaumières, d'écuries et de caves seront des modèles excellents, en raison de la simplicité du dessin.

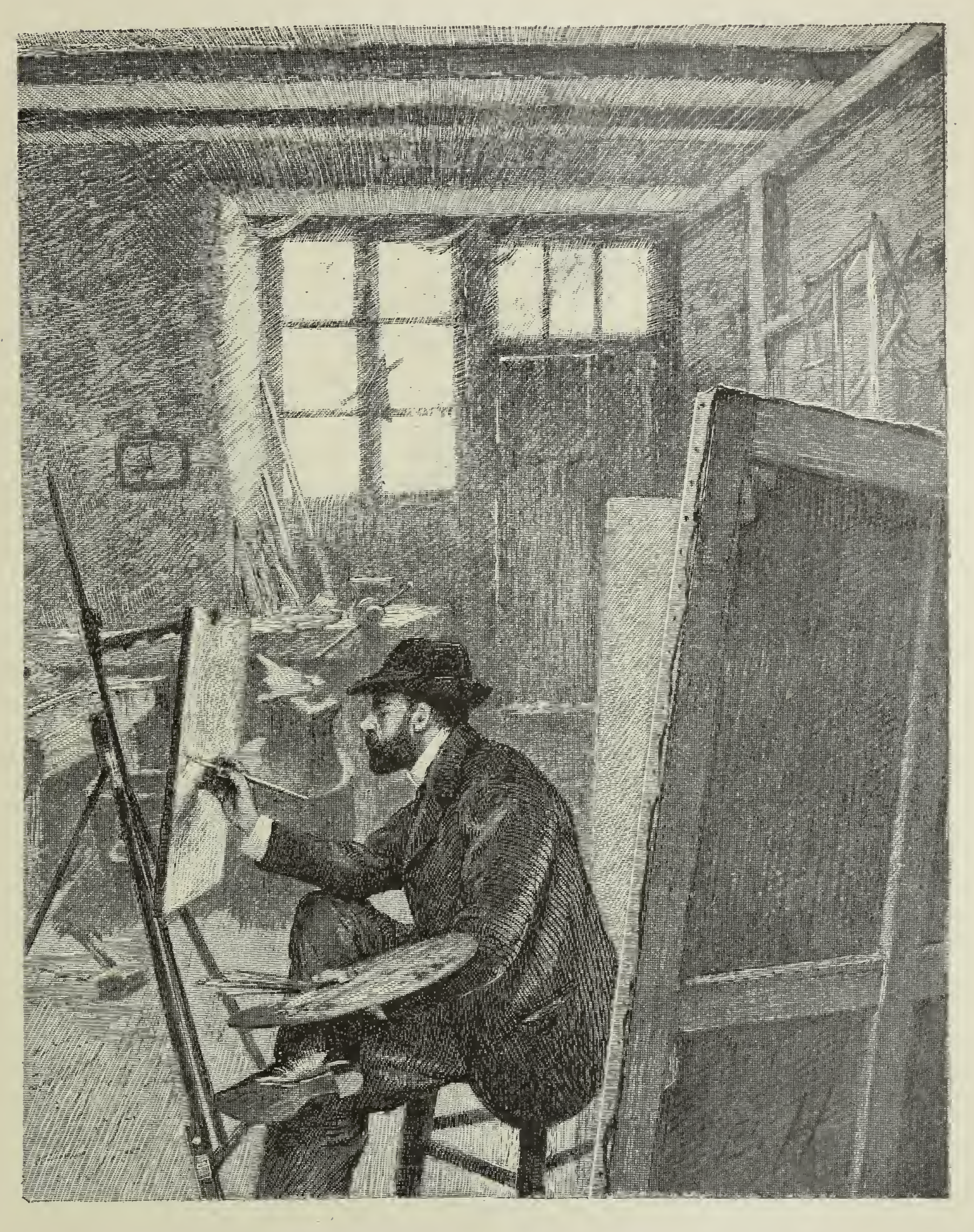
On augmentera peu à peu le genre et le nombre des difficultés en peignant des intérieurs plus compliqués de dessin, tel que celui que montre notre hors-texte page 69. Ce dessin représente l'intérieur d'un café à Villerville ; la cuisine est au fond et on y aperçoit un groupe de gens prenant leur repas ; le dessin en est facile, mais il demande beaucoup d'attention pour la mise en place ; on voit combien il est indispensable d'avoir peint des natures mortes pour exécuter chaque objet d'une manière suffisante.

Les intérieurs de monuments et les églises principalement, offrent des effets de lumière qui sont d'une puissance surprenante, à cause des vitraux qui les colorent ; l'ombre mystérieuse et troublante des lieux saints ajoute un charme de plus qui décide le peintre à reproduire les belles lignes architecturales des styles gothique ou roman, attestant l'époque de leur construction. Dans les plus humbles villages, l'église ancienne ou moderne offre toujours un intérêt très grand à l'artiste qui la visite, et souvent même des objets confectionnés par des ouvriers pieux, et n'ayant d'autre intérêt d'art que leur naïveté, sont pour le peintre des morceaux très précieux à étudier, selon que la lumière



INTÉRIEUR D'UN CAFÉ A VILLERVILLE (CALVADOS)

des vitraux y accroche des colorations flamboyantes, des rouges intenses, des verts tendres, des bleus célestes qui font rêver à l'au-delà des



Toiles de premier plan disposées de façon à servir de réflecteurs pour éclairer le peintre.

cieux, ou des jaunes d'or qui symbolisent l'abondance des moissons. Il suffit d'un coin d'autel moins éclairé pour donner l'idée des scènes à y ajouter pour en faire des tableaux. Telle est la puissance évocatrice des

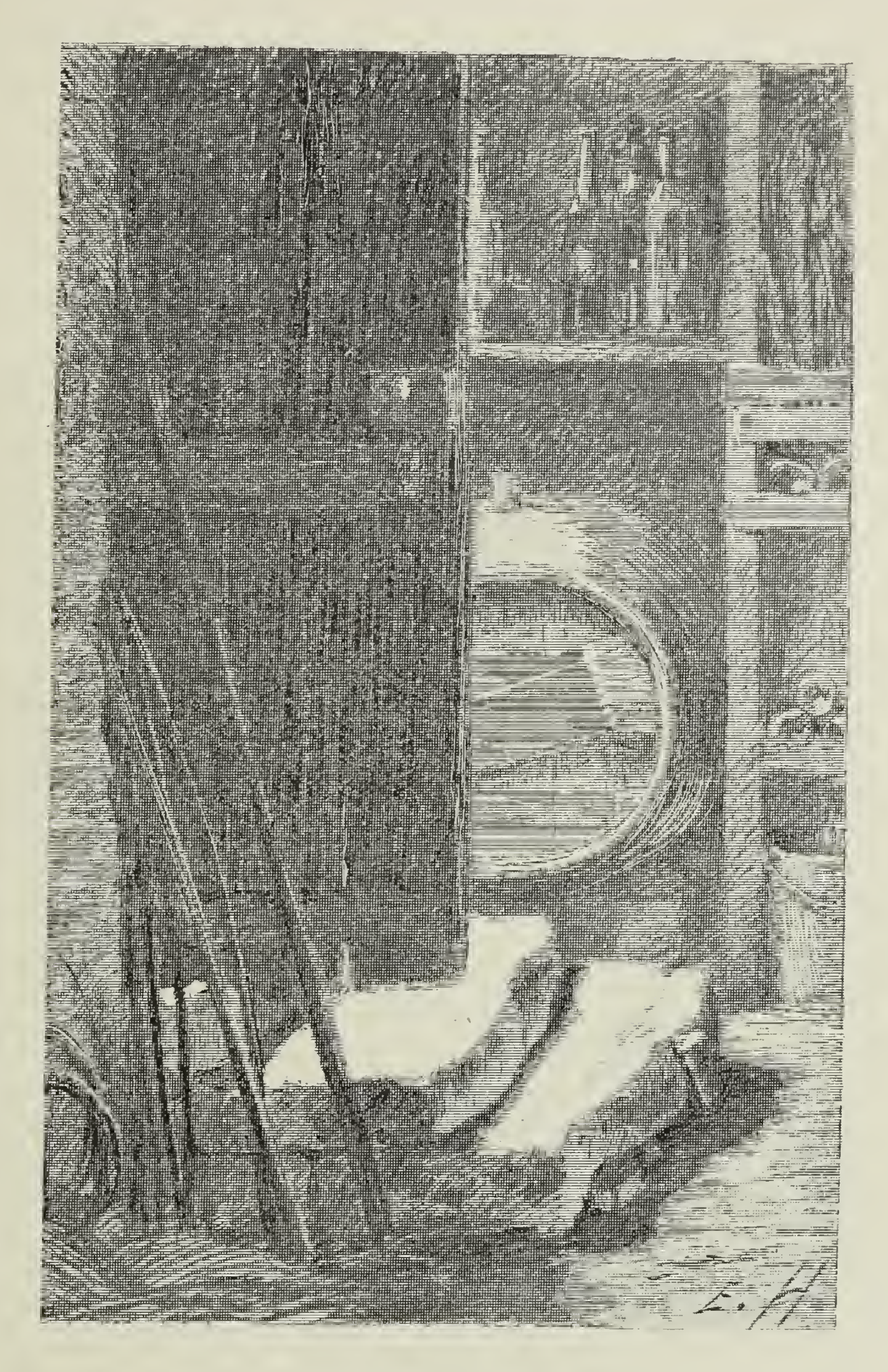
plus simples objets pour qui sait y voir autre chose que la matière ; telle est aussi l'importance de l'effet sur tout ce qui nous entoure. La lumière est la source de vie ; son degré plus ou moins grand attriste ou réjouit les hommes, les inspire et les réconforte ; si son absence les désole, le soleil les console et leur dit espère.

Dans un intérieur d'église, ce qui est particulièrement difficile, c'est la coupe du tableau. Il est peu aisé de déterminer le morceau qu'on doit peindre parce que l'intérêt se divise ; on voudrait tout mettre et on s'aperçoit, souvent trop tard, que l'effet se disperse en attirant l'attention dans plusieurs endroits ; c'est pourquoi il faut bien raisonner avant de commencer. Lorsqu'on aura le désir de peindre un tableau représentant un intérieur d'église, que la partie principale à montrer sera bien déterminée comme arrangement de lignes et suffisamment raisonnée quant à la disposition des ombres et des lumières, il faudra procéder à un dessin très attentif, en faisant les opérations de perspective nécessaires pour que tout y soit établi d'une manière définitive. Quand ces premières dispositions seront prises, il faudra établir l'échelle de proportions des figures et dessiner celles qu'on a l'intention de mettre dans le tableau en les faisant poser à la place même, si cela est possible, pour les dessiner et les peindre. Pour des petites figures accessoires, ce soin est indispensable, car si les figures n'offrent aucun intérêt de détail en elles-mêmes, si elles ne sont nécessaires que pour donner par leur proportion l'idée de la hauteur des voûtes, il faut que leur valeur soit très observée, pour que la perspective aérienne se produise ; en les peignant de chic, on s'exposerait à ne pas les exécuter d'une façon suffisante.

Lorsque le dessin est irréprochable, on ébauche l'ensemble comme il a été dit plus haut en employant des glacis qui tout en permettant d'obtenir l'effet par les valeurs, laissent transparaître les lignes du dessin. Si on emploie une toile apprêtée en blanc il faudra glacer sur le ton de l'apprêt, les colorations du vitrail, c'est par ces lumières si vivement colorées qu'il faudra commencer l'ébauche. Elles feront voir mieux qu'une autre description, combien la lumière est colorée partout où on l'observe et prouveront d'une manière très convaincante, que le blanc n'est pas lumineux quand on l'emploie pur. Dans ces sortes d'effet, on emploie fréquemment des tons purs : vermillon, jaune de chrome ou cadmium, etc. On est même obligé quelquefois de glacer des laques de gaude ou de garance, pour obtenir la puissance des vitraux ; or, si on compare sur la palette, le vermillon pur, au blanc pur, il n'est pas douteux que le vermillon ne soit beaucoup plus foncé de valeur que le blanc, cependant quand le vermillon pur est entouré des valeurs nécessaires à son éclat lumineux, il est indéniable qu'il montre beaucoup plus de lumière que le blanc.

Pour gagner du temps et faciliter la recherche des valeurs, il est

préférable d'employer une toile apprêtée d'un ton un peu foncé et se rapprochant de la coloration générale, c'est-à-dire, que si le motif adopté comporte beaucoup plus de boiseries que de murailles, il sera préférable d'apprêter la toile d'un ton de vieux bois, tel que le donnerait la terre



Intérieur de cave.

d'ombre brûlée dans laquelle on ajouterait un peu de blanc et de noir. Si tout au contraire, la partie la plus importante est composée de piliers et de voussures en pierre ou en plâtre, on gagnera beaucoup de temps, en préparant la toile d'un gris foncé avec un ton composé de blanc, de noir et d'ocre jaune. Cet apprêt doit se faire avec les couleurs telles qu'elles sortent des tubes ; pour les étendre sur la toile sans laisser d'épaisseurs, ni de rayures placées mal à propos, il faudra détremper le ton, au moyen d'un peu d'essence de térébenthine dans laquelle on aura soin d'ajouter

quelques gouttes de siccatif de harlem. Il ne faut pas employer d'huile pour cette préparation et on doit mettre peu de couleur pour qu'elle sèche rapidement, une huitaine de jours néanmoins sera nécessaire pour le séchage, alors la plume pourra tracer les traits d'encre sans creuser des sillons dans l'apprêt. Nous n'ajouterons rien de plus quant aux procédés d'exécution donnés précédemment ; nous finirons ce chapitre par une remarque empruntée encore à l'*Histoire des peintres*, de Ch. Blanc.

« La grande difficulté dans les tableaux d'architecture, ce n'est pas tant la perspective linéaire que la perspective aérienne. Il faut dégrader insensiblement les couleurs, faire sentir les plans par la touche même, donner du vague aux derniers murs en raison de la distance plus ou moins grande qui les sépare du spectateur. En d'autres termes, il ne suffit pas de mettre chaque pilier à sa place, il faut encore le mettre à son plan : cette colonnade pourrait avoir les dimensions voulues par la géométrie descriptive et satisfaire parfaitement l'œil d'un architecte, sans être pour cela satisfaisante au point de vue de l'art. Autant il faut de précision dans les intervalles, d'exactitude dans les mesures, autant il est bon de laisser du vague aux objets lointains, d'adoucir les contours, de n'indiquer les lumières que par une touche moelleuse et fondue, en réservant pour les corps les plus rapprochés la fermeté du pinceau et quelques vives épaisseurs aux endroits que vient frapper le rayon. »

La peinture militaire. Les batailles. — Les tableaux de batailles proprement dits, se peignent rarement. Ils ne sont le plus souvent que des commandes faites aux peintres militaires par les souverains ou par l'État, pour perpétuer le souvenir des grandes victoires nationales. Il est vrai que les batailles modernes n'offrent aucun intérêt ; prises dans leur ensemble, elles ne montrent qu'un paysage de plaines où se meuvent des masses noires dont les unités aux prises avec l'ennemi sont dissimulées par des nuages de fumée. Le tableau peut être fort intéressant pour les stratégistes si les positions de combat sont conformes au plan historique, mais au point de vue artistique, le tableau de bataille se résume à l'anecdote et hors de là, il n'y a que du remplissage. Les batailles peintes par Antoine-Jean Gros, malgré leur valeur artistique n'échappent pas à cette nécessité. La *Bataille des Pyramides* n'est qu'une anecdote. La *Bataille d'Eylau* n'est pas autre chose et les bataillons qu'on aperçoit rangés dans leur ordre de combat ne donnent que l'impression de manœuvres dans la plaine qu'ils sillonnent. Cependant le baron Gros a su mieux évoquer l'idée des grandes batailles qu'Horace Vernet dont l'extrême facilité à composer et peindre est indiscutable.

Pourquoi le tableau de bataille reste-t-il confiné dans l'anecdote ? et ne s'élance-t-il pas vers des épisodes tragiques où la mêlée est au paroxysme, où les cris de fureur et le désespoir des vaincus se mêlent

aux clameurs enthousiastes des vainqueurs ? Pourquoi les artistes modernes n'osent-ils pas peindre des tableaux où l'on s'extermine par tous les moyens, même les plus barbares ? C'est peut-être parce que nos peintres n'ont pas assisté à ces combats et qu'ils ne sauraient les peindre avec toute la chaleur d'action nécessaire en ne composant leurs tableaux que d'après des récits ; cela tient peut-être aussi à une certaine convention tacite, qui ne permet pas de représenter les scènes horribles de la vraie bataille et que, tout en peignant la guerre, l'homme de bonne éducation perce toujours chez l'artiste. Quelles qu'en soient les raisons évoquées, les peintres militaires s'en tiennent à l'anecdote et dans cette formule, on peut dire que de tous temps, nous avons eu en France d'habiles peintres, depuis Courtois dit le Bourguignon qui vécut de 1621 à 1676 jusqu'à cet artiste si émouvant que fut Alphonse de Neuville, le peintre des *Dernières Cartouches*, *du Bourget*, et de cent autres tableaux, aussi célèbres, et qui mourût en 1887 à l'âge de cinquante-deux ans.

Bien que la peinture militaire ne soit pas un genre dédaigné des artistes et que nous possédions actuellement en France de nombreux peintres qui ont fait leurs preuves en ce genre en exposant annuellement des œuvres auxquelles le public et les amateurs témoignent leur sympathie, la peinture des scènes militaires, tente moins les artistes que les autres actions humaines. Cela tient sans doute à ce que la science à acquérir pour réussir en ce genre, embrasse beaucoup de variétés. Il faut que le peintre militaire sache exécuter librement, la figure, le paysage, les animaux, l'architecture, etc., en un mot tous les genres ; qu'il possède de plus des connaissances approfondies sur la vie et le métier militaires. Il faut qu'il ait à sa disposition, un arsenal où figurent les armes de toutes les époques et les costumes les plus anciens jusqu'aux plus modernes en passant par toutes les modifications, changements et perfectionnements opérés ; qu'il sache au besoin, pour ne pas s'exposer à des anachronismes, combien la tunique d'un dragon comportait de boutons sous Louis XVI, à quelle époque cette tunique a été modifiée, etc. Le peintre militaire doit connaître toutes ces choses en plus de ce qu'il doit savoir comme peintre. Il n'est donc pas étonnant qu'il y ait relativement peu d'artistes tentés de se vouer à ce genre.

Nous avons eu la curiosité de demander à Édouard Detaille le maître actuel et sans conteste de la peinture militaire, ce qu'il conseillait d'apprendre aux jeunes peintres qui veulent se vouer à ce genre ; voici la spirituelle réponse que le maître nous a faite : « En fait de classification de peinture, je ne connais que la bonne et la mauvaise peinture ; mais je conviens cependant que la peinture militaire exige plus spécialement des connaissances dans tous les genres ; il faut être tour à tour, paysagiste, peintre de portraits, animalier, etc., etc., et par-dessus tout, il faut avoir « un bonnet à poil dans le cœur », comme dit François Coppée.

« Que les jeunes gens qui entrent dans la carrière, s'assurent bien s'ils ont au cœur cet ingrédient que je considère comme absolument indispensable. » « Édouard Detaille. »

Le peintre militaire doit avant tout être un peintre de figures puisque les scènes qu'il sera appelé à représenter, peuvent comporter des portraits historiques et que la partie la plus importante de son art, est la notation du mouvement et des actions humaines. On devra donc avant



Chasseur alpin au repos.

toutes autres études commencer par apprendre à peindre la figure. Pour tout ce qu'il s'agit d'acquérir en plus, l'artiste en sentira lui-même l'obligation.

Les moyens d'apprendre à peindre chaque genre ont été à peu près enseignés dans le cours de cet ouvrage, nous ne voulons ajouter ici que quelques conseils pratiques insignifiants. Ce qu'il convient de connaître avant tout, c'est la vie intime des soldats et officiers. A notre époque, chacun est, ou a été plus ou moins soldat, et connaît quelque peu la vie militaire, mais l'artiste qui voudra s'adonner à ce genre, devra posséder une connaissance supérieure en ces matières.

Ce qui charme surtout le public et les artistes, c'est le côté pittoresque du soldat en campagne, c'est son costume déformé par l'usage, usé et rapiécé, tel en un mot, qu'on le voit quand il fait campagne. C'est ce que A. de Neuville avait si bien compris, notamment lorsqu'il a peint aux avant-postes les gardes mobiles si pittoresquement habillés.

Nous ne parlerons pas de la peinture d'histoire, estimant que pour peindre un tel genre, il est indispensable d'avoir une instruction et une

éducation artistiques que l'on ne saurait acquérir seul. Les études spéciales que comporte le genre historique ne peuvent se faire que dans les académies de peinture ou à l'École des Beaux-Arts. Nous avons dit ailleurs quelle filière il était indispensable de suivre pour devenir un peintre d'histoire, nous n'y reviendrons pas. On conçoit que pour peindre un fait historique important, cette pensée ne puisse venir qu'à un artiste maître de ses moyens et que ce n'est pas nos conseils qui pourraient lui être utiles. *Le radeau de la Méduse*, peint par Géricault, ne peut être que la conception d'un artiste en pleine possession de la science du peintre ; pour imaginer une scène aussi impressionnante, il n'y a aucun conseil à donner, il faut sentir, inventer et concevoir ; pour y parvenir, il faut le don et la science que donnent les fortes études.

Quelques mots sur la peinture décorative. — La peinture murale est le plus élevé de tous les genres de la peinture ; pour entreprendre une grande décoration, il est nécessaire d'avoir fait les études du peintre d'histoire, puisque la peinture décorative n'est généralement que la reproduction de faits historiques ou mythologiques, etc. Les procédés d'exécution ne sont pas tout à fait les mêmes, voilà tout, et encore, ils diffèrent si peu, que ce n'est pas la peine de s'en préoccuper; nous voulons parler seulement des procédés matériels, bien entendu, puisque le genre décoratif demande tout au contraire, une exécution, ou une formule d'art très différente. Mais le procédé matériel, disons-nous, peut être presque semblable à celui que l'on emploie pour les tableaux ordinaires ; il suffit d'obtenir une peinture mate pour qu'elle soit dans la première condition exigée. C'est l'unique préoccupation qui se remarque le plus souvent dans les conceptions décoratives.

La peinture murale n'est pas forcément décorative cependant, parce qu'elle est de grande dimension et qu'elle est d'une matité incontestable ; on ne s'improvise pas peintre décorateur parce que l'on a beaucoup de talent, comme peintre d'histoire, les preuves du contraire fourmillent et pour ne parler que d'une seule manifestation. il n'y a qu'à visiter le Panthéon où les peintures murales ont été confiées à de grands artistes, à des talents très réels, incontestés même. De cette visite on rapporte la conviction que l'art du décorateur est bien spécial et que sans une disposition naturelle on ne peut y parvenir. Que reste-t-il dans la mémoire, quand on a visité le Panthéon ? les merveilleux panneaux du maître Puvis de Chavannes.

Cependant les autres panneaux sont d'un mérite incontestable, on ne peut discuter la valeur des auteurs ? Que manque-t-il donc pour qu'ils soient parfaits ? Qu'on leur mette un cadre et qu'on les expose dans un musée, ce sont des tableaux superbes.

Puvis de Chavannes est le plus grand artiste décorateur de ce siècle,

parce qu'il a su donner à sa peinture, une qualité et une forme nouvelles qu'on ne retrouvera peut-être plus, c'est l'immatérialité. Devant ses œuvres, on se sent envahi d'une sensation indéfinissable de bien-être et de paix, qui font rêver à d'autres mondes promis aux hommes et auxquels, par une grâce divine, Puvis de Chavannes fut initié.

Pourquoi certains artistes sont-ils doués du pouvoir de communiquer ainsi l'émotion ? leurs moyens ne sont cependant pas différents de ceux des autres maîtres ? nous entendons par *moyens*, les procédés, le métier ; — ce métier est le même, il est plus simple, voilà tout ce qui le distingue.

Lorsqu'on veut faire une peinture décorative, la première chose à laquelle il faut penser, étant donnée la connaissance du sujet, c'est à la composition générale, à l'ordonnance des lignes. Quand l'esquisse est dessinée, il faut la peindre pour chercher l'effet et la gamme dans laquelle on exécutera le panneau décoratif; cette gamme peut et doit varier selon la place à laquelle le panneau est destiné, aussi est-il nécessaire d'en connaître l'emplacement pour s'assurer de la coloration générale qui entourera le panneau.

Cette coloration varie à l'infini ; au Panthéon, par exemple, c'est le ton de la pierre qui entoure les panneaux décoratifs. La décoration de Puvis de Chavannes a été raisonnée, bien certainement, pour s'accorder avec la pierre et l'effet est superbe d'harmonie ; si l'on changeait le ton de la pierre, en le couvrant d'un ton foncé quelconque, toute cette belle harmonie serait perdue. Ce qui prouve donc que telle décoration qui fait bien dans la pierre, ne fait plus bien dans le bois ou dans une peinture quelconque ; c'est ce qui implique la nécessité pour le peintre décorateur de connaître les tons qui entoureront son œuvre afin de chercher dans sa peinture, une coloration générale qui s'accorde avec eux. Il est un moyen très utile à employer pour faciliter les recherches, c'est de construire un encadrement assez semblable à la partie monumentale à laquelle le panneau est destiné, et de le peindre dans le ton exact, bois, pierre, peinture, etc. Cet encadrement se fait facilement avec quelques planches, au besoin même, on prend une toile de grande dimension, sur laquelle on peint l'aspect de la partie monumentale à décorer et on se rend compte de la tonalité de l'esquisse dans l'architecture qui lui sert de cadre.

La peinture décorative qui est faite pour être vue de loin, doit être très sobre d'exécution ; les lignes du dessin doivent être résumées à la plus simple expression, au trait qui sertit chaque chose, pour que la forme en soit bien écrite, voilà pour le trait extérieur. Dans l'intérieur d'un trait, tout ce qui est détail doit être enlevé pour se résumer au grand trait caractéristique. Est-ce une draperie ? il faut s'en tenir à l'indispensable, au trait qui fait comprendre la forme d'un bras ou d'une jambe, tous les autres détails des plis doivent être oubliés par

le peintre. L'exécution doit elle-même se résumer à des valeurs justes et à un modelé très sobre. Pour bien se rendre compte de ce qu'il faut obtenir, voici ce qu'on doit faire. Pour transformer en gris tous les tons que la nature nous montre colorés et détaillés ; il faut n'en retenir que la valeur sans en chercher le ton (peut-être vaudrait-il mieux pour commencer ces études, les peindre seulement en grisaille et les colorer ensuite par un glacis lorsqu'elles seraient sèches). Pour obtenir un modelé simple, il faut cligner des yeux fortement de façon à ne plus voir de demi-teintes, et n'observer que les grands noirs ; les grands clairs seront plus importants. Comme les ombres paraîtront dures, parce qu'elles ne seront pas amenées doucement (les demi-teintes étant supprimées) il suffira d'amoindrir les noirs en baissant les valeurs, cela donnera un ensemble gris et simple qui est décoratif. Si les valeurs sont justes, c'est-à-dire si les noirs et les clairs dominants sont bien observés, on obtiendra, malgré la douceur de l'ensemble, un effet très puissant. Ceci est d'ailleurs l'enseignement théorique professé par M. Renard-Brault à la Manufacture Nationale de Sèvres et l'on sait que la haute compétence de cet artiste est fort appréciée en France et à l'étranger.

Que dire de plus maintenant ? quel conseil donner aux jeunes artistes qui voudraient devenir des décorateurs ? rien, sinon que les études doivent commencer par une instruction très forte (on sait que Puvis de Chavannes était polytechnicien), avant d'étudier la peinture, il faut être un lettré.

« La France est le pays où réussissent le mieux les artistes lettrés, parce que l'immense majorité du public, n'ayant pas un goût bien prononcé pour la peinture, aime à retrouver dans un tableau, cette teinte d'érudition qui fait ressembler les ouvrages de l'art aux ouvrages de l'esprit ». (Ch. Blanc. *Histoire des peintres*.)

On conçoit aisément, que si on peut plaire à l'immense majorité par une érudition très forte, et qu'on plaise aux artistes par la conception et l'exécution appropriée au sujet, le succès ne se fera pas attendre.

Travaillez, jeunes artistes qui aspirez à suivre la trace des grands maîtres, instruisez-vous ; et comme le dit Puvis de Chavannes dans la lettre publiée en tête de cette partie, votre instinct vous fera découvrir ensuite les règles essentielles de votre art, vous les subordonnerez à votre tempérament, vous les créerez s'il est besoin et si vous avez le don. Si vous êtes doué de cette grâce divine sans laquelle on ne peut rien produire de grand et de beau, votre succès est certain ; si, comme beaucoup d'autres, vous ne possédez pas le don divin, votre science acquise vous donnera la satisfaction du devoir accompli et vous méritera l'estime des artistes et des érudits.

CONCLUSION

Nous n'avons pas la prétention d'avoir tout dit sur ce qui concerne les procédés employés en peinture, mais nous sommes convaincu que ce que nous avons conseillé sera profitable. Si ces conseils sont suivis attentivement ils conduiront l'élève dans une voie qu'aucun artiste ne désavouera, puisque c'est la transmission des traditions que l'on a toujours enseignées.

Les moyens que nous avons donnés serviront à indiquer la route au jeune explorateur, qui ainsi armé pour la conquête de l'art, pourra, selon les hasards des rencontres user de son initiative, quand nos conseils ne lui sembleront pas suffisants. Sa maladresse même lui servira à découvrir des choses que nous n'avons pas dites ; il inventera des moyens personnels et trouvera enfin l'originalité que chacun porte en soi et que le travail développe.

En fermant ce livre, le lecteur se dira sans doute, quel est donc cet auteur qui sait tout faire et donne ainsi des conseils sur toutes choses ? Que fait-il donc lui-même ? Pour lui éviter encore des recherches et peut-être des déceptions nous lui dirons : Restez-en là, ami lecteur, et pensez à la fable des bâtons flottants du grand La Fontaine, dont la moralité vous épargnera une constatation désobligeante. Croyez plutôt ce vieil adage : *Faites ce que je vous dis ne faites pas ce que je fais*. L'expérience de trente-cinq années de travail, nous a mis à même d'observer beaucoup de choses et de savoir ce qu'il serait nécessaire de conseiller à ceux qui désirent apprendre. Nous savons ce qu'il faut faire pour peindre un bon tableau, mais nous n'en avons point fait ; pourquoi ?... Si le résultat de nos recherches évite des tâtonnements et des pertes de temps inutiles, nous aurons la satisfaction d'avoir apporté notre humble tribut à l'autel de l'art, en aidant nos lecteurs plus jeunes et mieux doués à pousser plus loin leurs recherches, en les rapprochant du but sacré qui est la perfection.

TABLE DES PLANCHES HORS TEXTE

TABLE DES MATIÈRES

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

DICTIONNAIRE

DES TERMES EMPLOYÉS EN PEINTURE

A

AMASSETTE. — Couteau pour amasser les couleurs sur la palette ; amasser un ton ; le ranger à une place de la palette.

AMUSANT. — Qui amuse l'œil, qui plaît, qui est pittoresque. On dit : Telle partie est amusante, pour dire qu'elle est exécutée avec brio et adresse. Quand une composition est bien entendue, que les lignes en sont agréables, on dit : C'est amusant de lignes. Amusant veut dire gentil, aimable, pittoresque

APAISÉ. — Un ton apaisé est un ton que l'on éteint au moyen d'un glacis ou d'un frottis, foncé et sourd tel que du noir ou du brun. Apaiser un ton, apaiser une valeur.

ARRANGEMENT. — On nomme ainsi la composition d'un tableau. On dit : l'arrangement des lignes. Un tableau qui s'arrange bien est celui dont les lignes de la composition sont heureuses ; c'est le contraire pour celui qui est mal composé ; il s'arrange mal.

ASPECT. — « Un tableau qui a de l'aspect. » « C'est bien d'aspect. » Un bon aspect est la première qualité d'un tableau et dans les expositions cette qualité est la plus importante, puisque c'est grâce à elle que le tableau attire les visiteurs. L'aspect d'un tableau ne peut être bon que si les lignes en sont bien construites et si, par leur justesse, les valeurs concourent à un effet harmonieux; enfin si les taches de couleurs sont bien équilibrées, on dit que le tableau est d'un bon aspect.

B

BAISSÉ. — Un ton baissé ; baisser un ton ; le rendre moins coloré et plus foncé.

BIEN VENU. — Se dit d'une partie ou d'un ensemble exécutés facilement.

BLAIREAUTAGE. — Partie qui a été blaireautée ; on dit : « C'est du blaireautage ! »

BLAIREAUTER. — Adoucir et fondre au moyen du blaireau

BLEUIR. — Une partie qui bleuit, un tableau bleui par le chansi, sorte de voile bleu qui se forme sur le vernis d'un tableau et que l'on enlève en frottant avec un morceau de soie usée.

BORDURE. — Cadre d'un tableau ; on dit un cadre ou une bordure ; un tableau bordé est un tableau encadré.

BOUCHÉ. — Un ton bouché est celui que

l'on peint uniforme comme le peintre en bâtiment qui étale une couche sur une porte.

BRILLANT. — Le ton le plus clair d'un objet, le brillant du verre, le brillant du métal, etc.

C

CALÉ. — Se dit d'un dessin bien charpenté ; d'une figure qui porte bien. On dit : Un dessin bien calé.

CALER. — Caler une figure ; savoir caler une figure, celui qui sait en disposer les lignes générales sans fautes de dessin.

CASSÉ. — Une figure cassée est celle dont les lignes ne sont pas dans une courbe agréable ; une ligne cassée ; une jambe est cassée quand les lignes ne sont pas gracieuses et bien construites.

CHANSI. — Sorte de voile bleu qui bleuit la peinture.

CHANTER. — Un ton ou une note qui chante ; faire chanter un ton, c'est l'accentuer, le rendre plus visible.

CHARGER. — Charger la palette ou faire la palette, terme employé pour définir l'action de placer les couleurs dans l'ordre voulu.

CHAUD. — Chaud de ton, un ton chaud, un jour chaud, une lumière chaude. On entend par ton chaud, une couleur se rapprochant du rouge ou du jaune, et par ton froid une couleur se rapprochant du vert et du bleu. La lumière froide de la lune. Un ton vert peut être chaud s'il se rapproche du jaune ou du rouge ; il est froid s'il se rapproche du bleu.

CHIC. — Le chic ; on entend par ce mot, tout ce qui ne semble pas être inspiré par la nature et qui montre l'invention. On dit : « peindre de chic » c'est un mot moderne ; on disait autrefois « peindre de pratique ». Le chic rend un tableau commun. Lorsque le peintre ne copie pas la nature ou qu'il ne s'inspire pas d'une étude faite devant la nature, on peut dire qu'il peint de chic ; le résultat est toujours déplorable.

CHOSES SUES. — Les choses sues sont les parties que l'on peint de mémoire ; elles sont très proches du chic ; il faut éviter de se laisser aller au chic des choses sues.

CLAIR. — Mettre un clair, poser un clair ; action de peindre une valeur très claire. On pose un clair pour modeler un objet. « Couleurs hautes qui représentent les parties les plus éclairées, les jours d'un tableau, d'une peinture. Les clairs sont bien entendus. Les clairs de ce tableau sont mal entendus. Il y a dans ce tableau des clairs admirables. » *Dictionnaire Bescherelle.*

CLAIR-OBSCUR. — Tous les dictionnaires donnent l'explication de ce terme ; il nous semble cependant que l'on pourrait dire : Le clair-obscur est la lumière des ombres. Savoir peindre le clair-obscur est l'art de montrer et de modeler les objets dans l'ombre sans que la valeur générale de l'ombre soit altérée. — Eclairé par clair-obscur, veut dire que la lumière ambiante éclaire l'ombre d'un reflet qui fait distinguer les objets contenus dans cette ombre. Dans une pièce très noire qui est éclairée par une seule et petite lumière, les ombres sont très noires et l'on ne distingue rien dedans ; si l'on emploie un réflecteur quelconque qui en recevant la lumière la renvoie dans les ombres, les objets qu'elle contient s'éclairent d'un reflet qui est un clair-obscur.

COLORATION. — Ce mot s'emploie pour désigner le degré de coloris d'un ton ou d'un ensemble ; on dit les belles colorations d'un tableau, une coloration chaude, une coloration verte, rouge, bleue, etc.

COLORÉ. — Un ton coloré ; un ensemble coloré ; colorer un ton ; plus un ton se rapproche de la couleur pure plus il est coloré. Décolorer un ton, c'est y ajouter du blanc ou toute autre couleur qui neutralise sa coloration. Un ensemble coloré

est un tableau où toutes les couleurs sont vives ; un tableau décoloré est celui dont l'aspect général est gris ou blanc. Un tableau peut être clair et coloré, mais les tableaux blancs sont décolorés.

COLORIS. — Tel peintre a un beau coloris, se dit d'un peintre coloriste.

COLORISTE. — Se dit d'un peintre qui recherche les effets de couleur. Delacroix et Diaz étaient des coloristes.

COUCHE. — Étaler une couche, donner une couche ; c'est peindre uniformément. On donne une couche maigre quand la peinture contient plus d'essence que d'huile. Une couche grasse est celle qui contient plus d'huile que d'essence.

COUCHER. — Action de donner une couche de peinture comme le fait le peintre en bâtiment. On dit : « coucher un ton » quand on peint d'un ton uni, une partie que l'on prépare pour être recouverte d'un autre ton, d'un glacis, etc.

COULEUR. — Couleur froide, couleur grise et terne, couleur agréable, etc. Joli de couleur, se dit d'un tableau aux tonalités fines, aux colorations vives ; vilain de couleur, dit le contraire. Un dessin dont les valeurs sont justes est joli de couleur quoiqu'il ne soit que d'un seul ton noir.

COUPE. — La coupe d'un tableau, un tableau bien ou mal coupé, d'une coupe originale. La coupe veut dire la manière dont le motif est pris. Le même motif d'un paysage (ou de tout autre tableau) peut se couper de manières différentes. En donnant beaucoup d'importance au ciel ou en ne lui en donnant aucune, on varie la coupe d'un tableau. Un tableau sans ciel, mais dont les nuages se montrent en se reflétant dans l'eau est d'une coupe originale.

CRAQUELÉ. — Une peinture qui se fendille dans le genre des vieilles faïences. En peignant maigre, c'est-à-dire en se servant de beaucoup d'essence comme liquide, si l'on peint sur une peinture grasse, on obtient une peinture craquelée.

CREUX. — Un ton creux est un ton transparent. Quand les ombres sont trop reflétées, elles se creusent.

CRU. — Un ton cru ; cru de tons ; se dit lorsque le peintre s'est laissé aller à employer des couleurs telles qu'elles sortent des tubes ; un vermillon employé pur est un ton cru, etc.

CUIT. — Un ton cuit, se dit d'une coloration brune rendue indéfinissable par des retouches nombreuses ; le ton est noirci, brûlé, cuit.

D

DESSIN D'ENSEMBLE. — Le dessin d'ensemble est celui qui construit les masses d'un paysage ; le dessin d'ensemble d'une figure sert à la construction générale et à la division des parties. Savoir mettre d'ensemble se dit de celui qui sait bien proportionner une figure et la caler d'aplomb. Un modèle qui est bien d'ensemble, qui pose l'ensemble, veut dire que toutes les parties de son corps sont harmonieuses et bien proportionnées.

DUR. — On dit : des valeurs dures, quand les oppositions sont exagérées, quand l'aspect de l'ensemble est trop violent. On dit : dur de tons, quand les tons sont trop crus, trop vifs, qu'ils n'ont pas de demi-teintes ou de gris qui les assouplissent.

E

ÉBAUCHER. — Commencer, dégrossir, établir les valeurs et le dessin d'un tableau. Une belle ébauche, une bonne ébauche, une ébauche trop faite, trop claire, trop noire, une ébauche nourrie.

ÉCHO. — Mettre un écho dans un tableau, c'est rappeler un ton, par un même ton de moindre dimension et d'une violence

atténuée. Le rappel est synonyme de l'écho ; mettre un rappel ou mettre un écho signifient la même chose.

ÉCLAIRER. — Action de mettre des clairs, mais on peut aussi éclairer une ombre en y ajoutant par place des noirs très violents qui par leur comparaison avec la valeur de l'ombre semblent l'éclairer.

ÉCRIRE. — Écrire un effet, c'est en marquer la limite des ombres et des lumières. Un effet bien écrit est celui qui ne laisse aucune équivoque ; un effet est peu écrit, fortement ou faiblement écrit.

ÉCRITE. — Une ligne bien écrite, une silhouette bien écrite, sont celles où toutes les parties sont nettement découpées.

EFFET. — Un effet bien écrit est celui qui ne laisse aucune indécision, où les ombres et les lumières sont bien tranchées. Un effet est mou, quand il est terne, monochrome, sans ombres ni lumières tranchantes. Un effet compliqué est celui où la lumière est éparpillée et que l'œil ne peut juger d'un seul coup.

ÉGALE. — Se dit d'une étude dont chaque partie est peinte également, où toutes choses sont de même pâte, de même épaisseur, peintes d'une manière semblable pour le terrain comme pour le ciel, les arbres, etc.

ÉGALEMENT. — Peindre également, d'une façon égale, monotone, triste.

ÉGALITÉ. — Égalité de valeurs, se dit quand il n'y a aucune partie d'ombre et de lumière plus tranchée que les autres. Égalité de facture, se dit quand tout semble peint de la même façon, par le même procédé ou le même outil ; égalité de ton, se dit quand l'ensemble d'un tableau est triste de couleur, monochrome, terne, sans effet, etc...

EMBU. — L'embu est dû à la peinture du dessous qui n'étant pas assez sèche absorbe l'huile de la nouvelle peinture et lui donne après cette absorption, un aspect mat qui enlève toute la vigueur des ombres et décolore les lumières, qui deviennent grises et ternes. L'embu est un grand inconvénient de la peinture dont il gêne la continuité de l'exécution. On dit : faire revenir l'embu quand on passe de l'huile ou du vernis sur la toile à cet effet. On dit : « Enlever l'embu, désemboire un tableau. »

ENLEVÉ. — Enlevé de verve veut dire qui a été peint sans autre renseignement que le souvenir et peint du premier coup, sans retouches.

ENLEVER. — Enlever une lumière sur un fond ; foncer un fond jusqu'à ce que la partie claire s'enlève et se détache en lumière.

ENSEMBLE. — L'ensemble d'une composition, l'ensemble d'une figure. Un ensemble qui se tient veut dire que les lignes de la composition sont heureusement équilibrées.

ENTIER. — Un ton entier est celui qui ne comporte pas de gris ni de demi-tons ; on pose une touche d'un ton entier, en faisant un ton avec le couteau sur la palette et en l'appliquant tel sur la toile.

ENVELOPPE. — L'enveloppe d'un tableau est la représentation de l'air qui circule autour des objets et en adoucit les contours. Un tableau bien enveloppé est celui où chaque chose est à son plan comme valeur, se modèle sans dureté, se fond, se noie dans l'ensemble.

ÉTEINT. — Éteindre un ton, c'est y ajouter des gris qui diminuent son intensité. Éteindre une lumière, c'est y ajouter des tons moins clairs. On éteint des reflets trop clairs dans les ombres au moyen d'un glacis.

ÉTUDE. — Étude trop faite se dit de celle qui a été trop poussée, trop appliquée, dont la multiplicité des détails nuit à l'ensemble. Études lâchées se dit de celles qui n'ont pas été poussées assez loin dans la recherche des tons et de l'exécution, ainsi que cela eût été nécessaire.

F

FACTURE. — La facture d'un tableau est la manière dont l'exécution est interprétée ; facture simple, facture large, facture légère, facture lourde, facture amusante, facture sans intérêt, facture désagréable, brillante ou bête, pénible ou facile.

FAIENCÉ. — Une peinture qui se craquèle ou se fendille.

FATIGUÉ. — Un tableau fatigué est celui que des retouches trop nombreuses ont rendu pénible à voir, dont la facture hésitante manque de franchise. Un ton fatigué est celui que l'on a retouché plusieurs fois.

FENDILLÉ. — Voir le mot craquelé qui est synonyme.

FIGÉ. — Une peinture qui semble froide et morte. Un dessin figé est celui dont les lignes sont rigides, froides, sans ratures, sèches. Le dessin d'une roue de voiture en marche semble figé s'il montre tous les rayons.

FIGURE. — On dit une figure en parlant de l'académie tout entière, homme ou femme ; la tête d'une figure ; le dos, la face, le profil d'une figure. Une figure en valeur sur le fond, ce terme veut dire que tout le personnage se silhouette en vigueur sur le fond. Une figure s'enlève ou se détache en clair quand elle est plus claire que le fond placé derrière.

FIN. — Un ton fin est celui qui tout en montrant une jolie coloration ne laisse pas percevoir avec quelles couleurs le mélange est obtenu. Une étude ou un tableau fin de tons.

FINI. — Le fini d'un tableau ; l'exécution très poussée ou trop finie.

FLOU. — Un contour flou est celui qui s'estompe et se fond. Le flou c'est le moelleux, le doux, le tendre, le suave, le vague, l'indécis, qu'un peintre sait mettre dans ses tableaux.

FONCER. — Foncer un ton ou une valeur ; les rendre plus noirs, plus forts, plus montés de ton.

FOND. — Le fond, partie qui est placée derrière l'objet qu'on peint. Les fonds d'un paysage, parties des derniers plans qu'on nomme aussi les lointains.

FORCER. — Forcer un ton ; forcer une valeur ; forcer un effet ; veut dire en augmenter la puissance en clair ou en foncé, exagérer le degré de clair ou d'ombre.

FROID. — Froid de ton, aspect général d'un tableau où les lumières et les ombres sont d'une couleur grise, verdâtre ou bleue. Un ton froid est celui qui se rapproche du vert ou du bleu.

FROTTIS. — Le frottis est une façon de peindre en employant très peu de couleur et en ne lui ajoutant aucun liquide. On dit peindre en frottis quand on fait une ébauche où l'on réserve le trait du dessin qui reste apparent au travers de la couleur. Faire un frottis, frotter un ton. La fumée se peint facilement par un frottis.

G

GLACIS. — Couleur qu'on emploie liquide comme pour l'aquarelle. On dit : faire un glacis, passer un glacis sur une ombre pour la foncer ; passer un léger glacis sur une lumière trop vive. Ébaucher en glacis, veut dire de ne pas mettre de pâte. La différence d'un glacis avec un frottis consiste en ce que le glacis peut être abondant dans la brosse, il peut couler même sur la toile de façon à pouvoir l'étendre partout. Le frottis n'est qu'un glacis employé à sec, c'est-à-dire avec une brosse ne contenant presque rien et laissant peu de couleur sur la toile après avoir frotté plusieurs fois.

GRAS. — Un liquide gras est celui qui contient beaucoup d'huile. Peindre gras ou peindre grassement, se dit quand on emploie beaucoup de couleur et que les tons ayant été préparés sur la palette en y ajoutant de l'huile, semblent gras, onctueux et souples, malgré l'épaisseur de la pâte.

GRIMACE. — La grimace d'un effet, s'emploie comme synonyme de la *charge d'un effet*. On dit : tel qui a voulu peindre un effet d'orage, de soleil, de lune, etc., ne nous en montre que la grimace, s'il n'a pas su en montrer tout le caractère grandiose, éclatant ou poétique.

GRIS. — Gris est le contraire de coloré. On dit : un gris très fin, un gris chaud, un gris froid, selon que le ton gris est plus ou moins coloré rouge ou vert. Un effet gris, celui où il n'y a pas de soleil. Chercher le gris d'un ton, veut dire, observer les parties grises d'une coloration, c'est ce qui aide à les faire vibrer ; cela se nomme aussi faire vibrer le ton.

H

HARMONISER. — Harmoniser un tableau, c'est une opération qui consiste à adoucir les parties trop vives ou trop sombres. On dit : harmoniser les tons ; harmoniser les valeurs pour que l'ensemble se tienne.

HARMONISTE. — Celui qui sait harmoniser l'ensemble. Corot était un grand harmoniste; Rembrandt était plus harmoniste que coloriste.

HEURTÉ. — On dit des tons heurtés quand ils passent trop brusquement d'une coloration à une autre, sans demi-tons. Des valeurs sont heurtées, quand elles passent sans transition du blanc au noir. Un dessin est heurté, quand les lignes accusent trop brutalement les plans.

I

INDIQUÉ. — Parties d'un tableau très peu faites. On dit : c'est une indication ; à peine indiqué ; indiqué en quelques traits légers. Une indication savante, se dit quand l'ensemble d'un paysage ou d'une figure est obtenue par quelques traits généraux qui montrent le caractère des lignes.

J

JOLI. — On dit joli de ton ; joli de couleur quand les colorations sont vives, fraîches et fines. Joli de dessin veut dire que le dessin offre des lignes agréables, établies et balancées avec science.

JOUER. — Faire jouer un ton, c'est le varier par des gris de même valeur qui en se plaçant autour l'accompagnent et le font jouer. Des factures différentes, des touches placées dans divers sens font jouer un ton.

JUSTE. — Un effet juste est celui qui donne bien l'impression. On dit : juste de ton quand le ton est bien trouvé ; juste de valeur, quand les valeurs sont bien observées; juste de dessin quand les proportions sont exactes.

L

LACHÉ. — Peinture ou études lâchées ; celles qui ont été exécutées sans soin.

LAISSER-ALLER. — Le laisser-aller peut donner beaucoup de grâce à une peinture

ou à un dessin lorsqu'on sait négliger à propos et à certaines places. On dit d'une partie très peu faite, c'est un laisser-aller, c'est peu indiqué.

LÉCHÉ. — Se dit d'une exécution petite et dans laquelle on n'a pas employé de pâte, où l'artiste s'est trop appliqué partout en posant de petites touches.

LIBERTÉ. — Peindre avec liberté ; peinture libre et facile, celle qui est tellement savante qu'elle se joue des difficultés, s'affranchit des entraves du dessin que l'on retrouve suffisamment dans la touche libre ; peindre librement.

LISSER. — Rendre lisse d'une façon quelconque, lisser avec le pouce, lisser avec le couteau à palette, lisser avec une brosse, lisser c'est égaliser, fondre.

LOCALE. — « Couleur locale, couleur propre à chaque objet, indépendamment de la distribution particulière de la lumière et des ombres. Les peintres vénitiens ont excellé dans les couleurs locales. *Bescherelle.* » Un ton local.

LOUCHE. — Un ton louche est un ton indéfinissable et faux. Des valeurs louches, un dessin louche, c'est-à-dire dont la justesse est douteuse.

LOURD. — Lourd de ton se dit quand le ton est bouché. On dit lourd de forme, des attaches lourdes, dessiner lourdement quand les traits sont gros et les attaches trop grosses.

LUISANT. — Le luisant du verre, le luisant d'un ton de chair, le luisant du nez. On entend par luisant une chose qui luit sans être aussi puissante que le brillant. On dira le brillant des yeux, mais on dira le luisant du visage ou le luisant d'un tableau trop verni.

M

MAIGRE. — Une exécution ou une facture maigre, un apprêt maigre. Un liquide maigre est celui qui contient plus d'essence que d'huile.

MAROUFLER. — Maroufler une toile, c'est l'action de coller une toile sur un mur, un panneau ou une autre toile.

MASSER. — Masser les ombres, c'est en établir le volume sans rien détailler. Indiquer les grandes masses d'ombre et de lumière.

MEUBLANT. — Les tableaux meublants qui se vendent à l'hôtel des ventes sont des tableaux de commerce qui n'ont aucune valeur et se vendent avec les meubles pour garnir les appartements.

MEUBLÉ. — Un paysage meublé d'animaux et de figures.

MIÈVRE. — Une facture petite, pauvre, mièvre.

MINCE. — Peinture mince, celle qui est exécutée sans pâte, modelée avec peu de chaleur.

MODELER. — Modeler une partie, c'est la faire tourner, lui donner du relief au moyen des ombres, des demi-teintes et des lumières.

MONTÉ. — Monté de ton, qui est vigoureux, fort en couleur. Remonter un ton c'est le rendre plus coloré et plus foncé ; remonter les valeurs d'un tableau, c'est le rendre plus foncé et plus vigoureux d'effet.

MOTIF. — Un motif bien choisi ; un beau motif ; le choix d'un motif demande une connaissance approfondie des règles de l'art. Quand on débute, on ne sait pas trouver le motif, parce que l'on n'a pas la science de la composition et que l'on ne se doute pas de l'ordonnance et du balancement des lignes. Le motif d'un tableau, est le sujet du tableau. On dit ; c'est un beau motif.

MOU. — Un dessin mou, celui dont les lignes sont rondes et dont les ombres sont peu apparentes ; une facture molle ou sans vigueur ; des ombres molles. Un effet mou, celui qui n'a pas de lumières ni d'ombres.

N

NÉGLIGÉ. — On néglige certaines parties volontairement, afin d'enlever l'égalité et la monotonie d'une exécution partout semblable.

NEUTRE. — Un ton neutre, une couleur indéfinissable, sans éclat.

NOIRCI. — Certaines couleurs noircissent quand on les mélange avec d'autres ; le siccatif fait noircir les tons. Un tableau noirci.

NOTE. — Mettre une note claire ou colorée ; faire vibrer une note, la faire chanter en plaçant autour sa couleur complémentaire.

NOTER. — Noter un ton pour s'en souvenir.

NOURRI. — Nourrir les dessous, c'est peindre fortement, avec empâtement ; un ton nourri est celui qui est peint avec abondance.

O

ORIGINALITÉ. — Originalité de touche ; touche qui est particulière, personnelle, une exécution originale.

P

PASSER. — Passer un ton dans un autre, c'est donner un coup de brosse ou de pinceau qui fond les deux tons sans arrêt. On dit le passage d'un ton. Les tons sont bien passés.

PATE. — La pâte est la plus ou moins grande épaisseur de couleur dans une peinture. Peindre en pâte, en pleine pâte, en demi-pâte, en pâte souple et grasse.

PATTE. — Avoir de la patte, c'est être habile, adroit, avoir de la main. La patte est un défaut voisin du chic.

PERSONNEL — Tableau bien personnel. Un faire personnel. Une exécution, une manière personnelles. La personnalité en art est une qualité essentielle.

PLAT. — Un tableau plat est un tableau sans effet et sans relief. Mettre, coucher, poser un ton à plat, s'emploie pour tout ce qui est local, sans ombres ni lumières.

POCHADE. — Etude peinte dans une seule séance. Une pochade très faite. Indiquer en pochade, c'est esquisser par à peu près, sans rien étudier. La pochade est un croquis de couleur.

POCHER. — Pocher un ton, c'est le poser du premier coup, sans retouches.

POISSER. — Un apprêt qui poisse, des tons qui poissent; inconvénient qui résulte de l'emploi de l'huile et du siccatif en trop grande quantité.

POSER. — Poser un ton, poser une note de couleur, poser une lumière.

PRENDRE. — Laisser prendre la couleur, c'est attendre le moment où elle commence à sécher. Quand la couleur commence à prendre, elle poisse au toucher. On laisse prendre un glacis, puis on y ajoute tel ou tel ton avant qu'il ne soit sec.

PRÉPARER. — Préparer un ton, c'est le composer avec les couleurs nécessaires à cet effet et le laisser sur la palette pour l'employer à l'occasion. Préparer les dessous d'un tableau ; préparer des toiles et des panneaux.

Q

QUALITÉ. — La qualité fine d'un ton. Les qualités multiples d'un tableau.

R

RAPPEL. — « Se dit, en parlant des lumières d'un tableau dans le même sens que écho, il exprime l'artifice par lequel le peintre dirige à son gré l'attention du spectateur sur les diverses parties de sa composition, en mesurant en quelque sorte à chacune, la lumière, suivant l'ordre dans lequel il veut que la vue se porte de l'une à l'autre. L'art de disposer les rappels de lumière procède de l'entente du clair-obscur et concourt puissamment à l'effet pittoresque, en même temps qu'il contribue à faire se présenter avec ordre les idées du peintre. *Bescherelle.* »

REFLET. — Un reflet de lumière dans l'ombre est un clair-obscur. Un objet rouge vif met un reflet rouge sur les objets qui l'entourent. Éclairer des objets par reflet.

REHAUTS. — Rehausser d'or. Mettre des rehauts. « Retouches en hâchures brillantes servant à faire ressortir des figures, des ornements, des moulures peintes ou dessinées. Rehauts blancs sur fond bleu. Dessins à rehauts d'or. *Bescherelle.* »

RELEVER. — Relever d'épaisseur, c'est dessiner et donner le relief d'un corps par les ombres et les lumières. Le peintre de lettre commence par filer les traits d'une lettre, puis il la remplit et la couche à plat, ensuite il la relève d'épaisseur en traçant la perspective d'épaisseur des lignes, il peint les ombres, et enfin il éclaire les parties où il pose le ton clair.

RENDU. — Un effet bien rendu, qui est bien juste d'effet. Des détails rendus avec une vérité saisissante. On dit aussi : comme rendu, ces détails sont surprenants.

REPIQUER. — On repique, on met un repiqué. Repiquer c'est ajouter une ombre plus forte dans une autre ombre. Exemple : quand on peint le fond d'un plat ou d'une assiette placée sur une table, lorsqu'on a peint l'ombre portée par l'assiette, on la détache par un repiqué qui vient mettre un petit fil noir entre l'assiette et la table.

ROMPU. — Un ton rompu, celui qui n'est pas franchement d'une couleur. Un rouge rompu, un vert rompu, etc. Rompre un ton, c'est y ajouter des mélanges qui le rendent indéfinissable.

S

SACRIFICES. — Il est indispensable de faire des sacrifices pour concentrer l'effet sur un point unique. L'art des sacrifices ne peut s'acquérir qu'avec une longue pratique de la composition. Le peintre qui ne sait pas sacrifier ne produit que des compositions banales, parce que l'intérêt se disperse et que le regard ne peut se fixer sur un point étant sollicité partout.

SALE. — Sale de ton ; se dit quand l'ensemble des tons semble rance. C'est en opposant des tons sales que l'on augmente la finesse et la fraîcheur des colorations. Dans un ciel fin, une tache voulue par un ton sale augmente la finesse générale.

SEC. — Peindre à sec ; faire des retouches à sec ; se dit quand on ne repeint pas toute une partie et qu'on ajoute une retouche. On peint des fumées de cheminée par des frottis à sec.

SÉCHERESSES. — Une exécution sèche, dure, est celle dont les passages de l'ombre à la lumière sont brusques. Un contour sec est

celui qui manque de fondu. Les sécheresses empêchent l'enveloppe. C'est en voulant trop dessiner et détailler toutes choses que l'on se laisse entraîner à peindre sec.

SENS. — Peindre dans le sens du poil quand on peint la robe d'un cheval. Le sens d'un coup de brosse a une grande importance pour le modelé ; le même ton peint en long, en large ou en diagonale produit des nuances différentes. Il est indispensable d'observer le sens quand on peint puisque le sens aide ou détruit le modelé.

SIMPLE. — Peindre simple et sans détails ; la simplicité de l'exécution sied aux peintures murales ; des valeurs simples ; des lignes simples et grandes ; simplifier, synthétiser.

SOURD. — Un ton sourd, sans éclat, synonyme de lourd et de bouché ; des colorations sourdes, rompues, imprécises.

T

TABLEAU. — On dit : cela fait tableau, quand les lignes composent un ensemble selon les exigences de l'art. Ceci est capable de faire une ravissante étude, mais ne fait pas tableau.

TENUE. — La tenue d'un tableau. Un tableau qui manque de tenue est celui où il existe des notes discordantes. Tableau d'une belle tenue, celui dont les valeurs sont justes, dont le dessin est irréprochable, où l'enveloppe est bien observée.

TOILE. — Mettre en toile, c'est disposer les lignes de la composition. On dit : c'est une bonne mise en toile, quand les lignes sont heureusement disposées dans un tableau. La mise en toile d'un portrait demande beaucoup d'expérience pour que la tête se trouve bien placée.

TON. — « Se dit des teintes selon leurs différentes natures et leur différent degré de force et d'éclat. Tons obscurs, tons clairs, tons chauds, tons vigoureux, tons fins, tons rougeâtres, tons verdâtres, etc. » Voir *Bescherelle*.

TONALITÉ. — On dit : une tonalité charmante, pour parler d'un tableau dont les tons et la gamme générale forment un ensemble agréable. Tonalité rose, tonalité chaude, grise, froide, etc.

TOUCHE. — La touche est la manière dont le coup de brosse ou de pinceau est donné. Une touche simple et plate ; une touche forte, large, épaisse, mince. Une touche grasse, facile, dure, brutale, etc. La touche a une grande importance dans l'exécution, elle exprime la nature de l'objet représenté, on ne peut employer la même touche pour peindre un rocher ou un nuage, etc.

TOUCHER. — Toucher un ton, veut dire n'en prendre qu'une minime partie dans la brosse, pour la mélanger avec d'autres.

TOURMENTÉ. — Un dessin tourmenté est celui qui manque d'unité ; des valeurs tourmentées, sont celles qui ne sont pas simples et ne concourent pas à un effet unique ; des colorations tourmentées sont celles qui manquent d'harmonie.

TRUC. — Le truc est l'emploi d'un outil quelconque qui produit des hasards d'exécution que le peintre ne pourrait obtenir sans lui. De la peinture truquée. L'apparence d'une chose obtenue par un truc. Le truc doit être exclu, car il rabaisse l'œuvre d'art au niveau du tableau de commerce en montrant le métier de l'ouvrier peintre.

V

VALEUR. — On entend par le mot valeur, la distance du noir pur au blanc pur en passant par toutes les demi-teintes. Exemple : un gris foncé est d'une valeur plus forte qu'un gris clair.

VIBRER. — Faire vibrer un ton, c'est l'entourer de sa valeur complémentaire, pour lui donner le plus d'intensité possible.

VIGUEUR. — On entend par vigueur la force des tons ou des valeurs. Remettre des vigueurs, c'est augmenter les colorations, foncer les ombres et faire éclater les lumières. Un ton vigoureux. Une étude très vigoureuse est celle qui est le contraire d'une étude molle et plate ou décolorée.

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY ET FILS



[illegible] ÉDITEUR, 6, RUE DE TOURNON, PARIS.

OUVRAGES DE L. LIBONIS

Les Styles Enseignés par l'Exemple

Les Styles Français.
1 vol. in-4, avec 351 gr. Br. 20 fr. — Rel. 22 fr.

L'ouvrage [illegible] fascicules comprenant chacun 16 pages de planches et 4 pages [illegible] demi-fascicules, comprenant 8 pag. de pl. et 4 pag. de texte.

LE STYLE ROMAN. — Un fascicule.
LE GOTHIQUE. — [illegible]
LA RENAISSANCE. — Un fascicule.
LE STYLE LOUIS XIII. — Un demi-fascicule.
LE STYLE LOUIS XIV. — Un fascicule.
LE STYLE LOUIS XV. — Un fascicule.
LE STYLE LOUIS XVI. — Un fascicule.
LE STYLE EMPIRE. — Un demi-fascicule.

Chaque fascicule se vend séparément : 3 fr. Chaque demi-fascicule (*Style Louis XIII* et *Style Empire*) : 1 fr. 50.

Les Styles Antiques, d'Orient et d'Extrême-Orient
1 vol. in-4, avec 250 gravures. Broché. 20 fr. — Relié [illegible]

L'ouvrage est divisé en sept fascicules, comprenant chacun 12 pag. de pl. et 4 p. de texte.

ÉGYPTIEN. — Un fascicule.
ORIENT. — ASSYRIE, PERSE, PHÉNICIE. — Un fascicule.
GREC. — Un fascicule.
ROMAIN. — Un fascicule.
ARABE et MAURESQUE. — Un fascicule.
INDE et CHINE. — Un fascicule.
JAPON. — Un fascicule.

Chaque fascicule se vend séparément 3 fr.

Les Styles Modernes (Europe, Art Byzantin, Arts Modernes).
1 volume in-4, avec 200 gravures. Broché. 20 fr. — Relié........ 22 fr.

L'ouvrage est divisé en sept fascicules comprenant chacun 12 pag. de pl. et 4 p. de texte

BYZANTIN. — Un fascicule.
ITALIEN. — Un fascicule.
FLAMAND. — Un fascicule.
ALLEMAND. — Un fascicule.
ESPAGNOL. — Un fascicule.
RUSSE. — Un fascicule.
ANGLAIS. — Un fascicule.

Chaque fascicule se vend séparément 3 fr.

M. Libonis a [illegible] de chaque époque et familiarise ainsi [illegible] Les dessins ont été pris dans toutes les [illegible] grand nombre de reproductions [illegible] céramique, boiserie, enluminures [illegible]

Cet ouvrage [illegible] tante dans la pro[illegible] œuvres laissées par [illegible] exécuter une pièce conçue dans l'esprit de telle ou telle époque ; 2° les dessins de M. Libonis [illegible] motifs à copier ; 3° ces dessins sont [illegible] plus précieux comme documents que des photographies, car ils donnent des lignes arrêtées, faciles et nettes, ce que la photographie ne saurait faire.

L'Ornement d'après les Maîtres.
1 magnifique volume in-4, contenant 753 motifs de décoration. Broché. 20 fr. — Relié..... 22 fr.

Ce volume renferme les 13 cahiers suivants :

AMOURS. — Un cahier, 44 documents.
PANNEAUX. — Un cahier, 25 documents.
RINCEAUX. — Un cahier, 36 documents.
MASCARONS et CHIMÈRES. — Un cahier, 84 documents.
CONSOLES et ÉCOINSONS. — Un cahier, 83 documents.
GUIRLANDES et FLEURETTES. — Un cahier, 66 documents.
BORDURES et MARLIS. — Un cahier, 71 documents.
CROIX. — Un cahier, 50 documents.
CADRES. — Un cahier, 50 documents.
ROSACES. — Un cahier, 78 documents.
CARTOUCHES. — Un cahier, 52 documents.
TROPHÉES. — Un cahier, 60 documents.
FRISES. — Un cahier, 54 documents.

Chaque cahier se vend séparément 1 fr. 50.

Cette collection de *Cahiers de Documents artistiques* est appelée à rendre de très grands services aux personnes qui cherchent pour une composition tel ou tel ornement. Quelle économie de temps en effet que d'avoir qu'à prendre son cahier de *Rosaces*, de *Cadres*, de *Rinceaux*, etc., pour trouver immédiatement 50 documents des meilleures époques, parmi lesquels on n'aura qu'à choisir, et aussi quelle facilité pour faire un meilleur travail grâce aux rapprochements et comparaisons de forme, style, matière, qu'en combinant et fusionnant entre eux, la vue de ces documents aura fait naître à l'esprit. Tous ces documents sont puisés par l'auteur aux meilleures sources et dessinés par lui.

ENVOI FRANCO CONTRE MANDAT-POSTE.